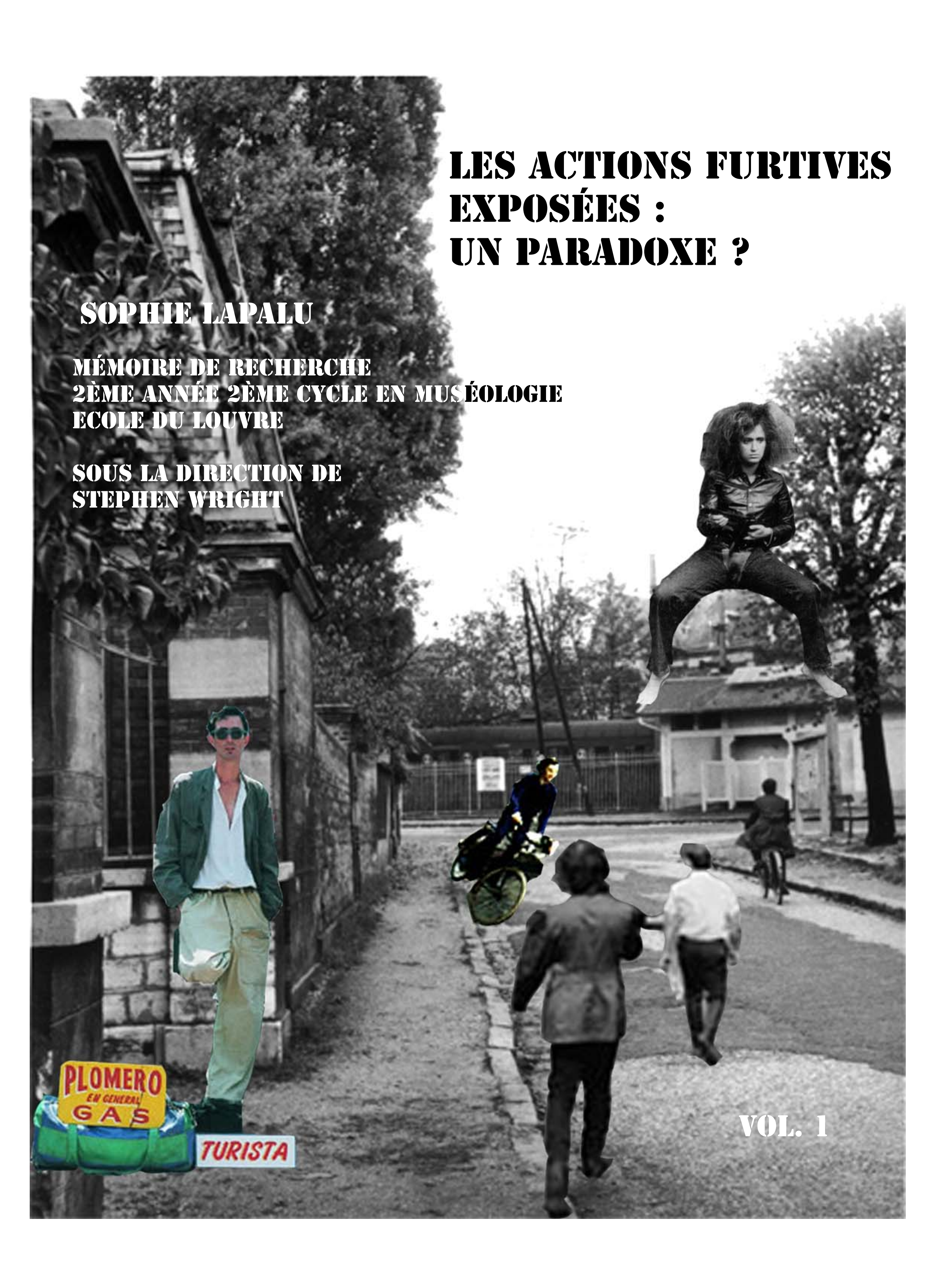


LES ACTIONS FURTIVES EXPOSÉES : UN PARADOXE ?

SOPHIE LAPALU

MÉMOIRE DE RECHERCHE
2ÈME ANNÉE 2ÈME CYCLE EN MUSÉOLOGIE
ECOLE DU LOUVRE

SOUS LA DIRECTION DE
STEPHEN WRIGHT

VOL. 1

Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n’est inscrite nulle part, qui n’est ni visuelle ni cérébrale. C’est une sorte d’euphorie constante.

Marcel Duchamp

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier le directeur de ce mémoire, **Stephen Wright**, critique, commissaire d'exposition et directeur de programme au collège international de philosophie, pour son soutien lors de l'élaboration de ce mémoire.

Mes remerciements s'adressent aussi à toutes les personnes qui ont permis et aidé ce travail :

Achour Boris, artiste

Blanchard Adeline, ancienne assistante de VALIE EXPORT

Dion François, directeur du centre Artexte (Montréal)

Burluraux Odile, chargée de projets au Musée d'Art Moderne de la Ville Paris / ARC

Cazal Philippe, artiste et ex membre du groupe Untel

Charles Bertrand, chargée de la gestion des collections FRAC Bourgogne

Liot Annick, responsable du public étudiant au Centre Pompidou

Loubier Patrice, critique, rédacteur avec Anne-Marie Niracs du catalogue de l'exposition *Les commensaux, quand l'art se fait circonstance*, et professeur à l'UQAM.

Moineau Jean-Claude, critique, auteur de *L'art dans l'indifférence de l'art* Paris : PPT éditions, 2001.et ancien professeur à l'Université de Paris 8

Mollet-Vieville Ghislain, critique et agent d'art

Rivoire Jeanne, chargée de la gestion des collections FRAC Rhônes-Alpes

Schulmann Didier, conservateur de la Bibliothèque Kandinsky

Tapia Mabel, auteure du mémoire sur les processus de réification *La Joconde est dans les escaliers* ou....La production artistique contemporaine entre légitimation, valorisation et visibilité. Une réflexion à partir du travail de Tino Sehgal.* Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis, 2008, et doctorante à l'EHESS

Tilman Pierre, auteur de *Robert Filliou, nationalité poète* Dijon : coll. « L'écart absolu-fondamentaux », Les presses du Réel, 2006.

Poinsot Jean-Marc, critique, auteur de *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés* et professeur à l'Université de Rennes 2

Prévieux Julien, artiste

Yanover Anne, documentaliste chez Vidéomuseum

Sommaire

« Pendant un siècle, les Wittgenstein ont produit des armes et des machines, puis, pour couronner le tout, ils ont fini par produire Ludwig et Paul, le célèbre philosophe d'importance historique, et le fou non moins célèbre […], et qui, au fond, était tout aussi philosophe que son oncle Ludwig, tout comme, à l'inverse, Ludwig le philosophe était tout aussi fou que son neveu Paul, l'un, Ludwig, c'est sa philosophie qui l'a rendu célèbre, l'autre, Paul, sa folie. L'un, Ludwig, était *peut-être* plus philosophe, l'autre, Paul, *peut-être* plus fou, mais il se peut que nous ne croyons du Wittgenstein philosophe que c'est lui le philosophe que parce qu'il a couché sur le papier sa philosophie, et pas sa folie, et que nous ne croyions de l'autre, Paul que c'est lui le fou, que parce qu'il a refoulé sa philosophie au lieu de la publier, et n'a exhibé que sa folie. Tous deux étaient des êtres tout à fait extraordinaires et des cerveaux tout à fait extraordinaires, l'un a publié son cerveau, l'autre pas. » [1]

Tout comme la famille Wittgenstein, l'artiste qui ne bénéficie pas de la reconnaissance de ce que le sociologue américain Howard Becker nomma « les mondes de l'art », passe alors pour fou. Or tout comme Ludwig Wittgenstein, l'identification en tant qu'artiste, ou philosophe pour la famille Wittgenstein, semble être déterminée par la production – écrite pour le philosophe, qui « couche sur le papier sa philosophie », matérielle pour l'artiste. Cette idée fait d'ailleurs affirmer à Jean-Yves Jouannais, en préambule de son ouvrage *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* [2], que l'histoire de l'art « se satisfait d'être une chronologie des objets produits et un index des noms propres. » [3]

Or qu'en est-il des artistes sans artefacts, des actions éphémères sans spectateurs, des auteurs sans ouvrages, de l'anonymat de pratiques discrètes et furtives ? Brillent-elles par leur absence au sein de l'histoire de l'art ?

Dans son ouvrage intitulé *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* [4], Nathalie Heinich propose de considérer l'art contemporain comme un « genre » de l'art et non pas comme un moment de l'évolution artistique. L'art classique aurait pour critères la

---

[1] BERNHARD Thomas, *Le neveu de Wittgenstein*, Paris : Gallimard, 1985.

[2] JOUANNAIS Jean-Yves, *L'idiotie, art vie politique- méthode,* Paris : Éditions Beaux-arts magazine/livres, 2003.

[3] JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris : Éditions Hazan, Nouvelle Édition, 2009, (1997), p. 32.

[4]HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris : L'Échoppe, 1999.

figuration, le respect des règles académiques du rendu du réel. L'art moderne partage avec l'art classique le respect des matériaux traditionnels, mais s'en éloigne en tant qu'il repose sur l'expression de l'intériorité de l'artiste, le caractère personnel et subjectif de sa vision. Enfin, l'art contemporain, lui, se caractérise par une transgression systématique des critères artistiques (cadres esthétiques, disciplinaires, moraux, juridiques).

Il apparaît en effet aujourd'hui que certaines pratiques artistiques vont à l'encontre de tous les présupposés établis depuis la Renaissance. Comme l'affirme le critique Stephen Wright, « L'art s'efforce de s'arracher à lui-même, ou plus exactement aux auto évidences qui informent les conventions qui sont sous jacentes. Il semble aller de soi, par exemple, que l'art doit bénéficier d'un fort coefficient de visibilité artistique, et qu'il doit apparaître sous forme d'œuvre, produite par un auteur et destinée à être consommée par un spectateur. Or, bien des pratiques aujourd'hui mettent en cause de telles évidences autrefois incontestées, rendant obsolètes les valeurs normatives qu'elles véhiculent » [1]

Nombre de créateurs ont opté pour une pratique non matérielle, non pérenne, anonyme, pour une non reconnaissance artistique, et ne parviennent à nous que grâce à la mémoire, aux mythes, au ouï-dire, aux quelques documents que nous possédons. Le dandysme du XIXème siècle, « dernier acte d'héroïsme » selon Baudelaire, personnifié par George Brummel, arbitre des élégances à la cour du Régent George IV, ascète à la discipline extrêmement rigide, semble introduire une nouvelle catégorie d'artistes. Arnaud Labelle-Rojoux spécifie que le dandysme condense les effets, « effets de comportements, de posture, de propos ; effets provoqués – surprise, gêne, scandale. (...) Ces effets sont minimes. Cela aussi doit s'entendre de deux façons : une parfaite économie de moyens, et des conséquences apparemment inessentielles pour l'humanité » [2]. Une nouvelle catégorie d'artistes donc, aux actes infimes, banals, pour des effets quasi nuls. Des artistes qui, surtout, ne se contentent plus de regarder par la fenêtre mais, passés de l'autre côté, franchissent les limites de la représentation – qui met la nature à distance – pour entrer dans le paysage lui-même. Le monde ne s'observe plus ; il se vit.

Cependant, à l'instar de Paul Wittgenstein, de nombreuses figures vont marquer l'histoire, en l'occurrence de l'art, sans avoir jamais rien produit. Ainsi Jacques Vaché, porté aux nues par André Breton après leur rencontre en 1916, sera identifié par ce dernier

---

[1] WRIGHT Stephen, *XV Biennale de Paris,* Paris : Édition Biennale de Paris, 2008.

[2] LABELLE-ROJOUX Arnaud, *L'acte pour l'art*, Romainville : Éditions Al Dante, 2004, p.53.

comme l'un des principaux instigateurs du mouvement surréaliste, malgré sa disparition en 1919. De même, Fabian Avenarius Lloyd, dit Arthur Cravan, a constitué dans les années 1920 un mythe pour l'avant-garde surréaliste. Né en 1880 et mystérieusement disparu dans le golfe du Mexique en 1919, neveu supposé d'Oscar Wilde, poète et boxeur, Arthur Cravan donc, traverse à son tour la frontière entre l'art et la réalité sociale. Faisant de leur quotidien un art de vivre, ces personnages se désintéressèrent totalement de la postérité de leur « œuvre », dissoute dans l'« éphémérité », somme d'espaces-temps, pour ainsi dire inexistante pour les institutions ou le marché. La question de l'art n'intéressait d'ailleurs pas vraiment le boxeur amateur : « L'art, l'art, l'art, ce que je m'en fiche de l'art ! Merde, nom de Dieu » [1].

Ces figures, parmi d'autres, représentent une forme « d'artistes sans œuvres », qui lient l'art et la vie aux dépens de la production à visée marchande ou muséale. Cette posture constitue, nous venons de le voir, une utopie chère aux avant-gardes. Cependant, cette joyeuse illusion semble être à nouveau prise d'assaut aujourd'hui par une génération d'artistes investissant l'espace social, la ville, au travers de gestes absurdes et souvent drôles, venant au-devant d'un non public pour agir sur le réel, et que nous nommons *actions furtives*. En effet, l'action furtive est un acte, porté par le corps de l'artiste, qui a lieu dans l'espace urbain (de préférence). À la différence du *street art*, son but n'est pas de poser un signe ou de produire un objet. Éphémère, l'action, lorsqu'elle a lieu, n'a pas de spectateur : réalisée au vu et au su de tout un chacun, elle n'est pourtant pas perçue comme étant artistique par ceux qui en sont les témoins [2]. Ces artistes semblent fuir le monde de l'art pour cause d'insatisfaction chronique, constituant une nuée d'artistes du dimanche pour qui tous les jours seraient dimanche.

Nous avons ainsi choisi de faire commencer notre corpus d'œuvres aux années 1960, période faste en transgressions et revendications, mais aussi, point important de notre recherche, en documentation. Nous situons donc les premières actions furtives dans ces années-là. Toutes ne correspondent pas à la définition orthodoxe que nous venons de donner, mais toutes s'inscrivent dans ce désir généralisé d'interagir avec la vie et un public non averti, au travers d'un acte. Ainsi, Pistoletto, à Turin, en 1966, explore les rues de la

---

[1] CRAVAN Arthur, *Maintenant*, Paris : Éditions du Seuil, p. 50.

[2] Nous verrons combien cette notion est toute relative.

ville en poussant une sphère de papier devant lui (*Scultura da passeggio* [1]). VALIE EXPORT, en 1968, s'introduit dans une salle de cinéma de Munich qui diffuse un film pornographique, coiffée d'une perruque et vêtue d'un jean découpé en triangle au niveau des poils pubiens. Elle propose aux hommes de disposer de ses parties génitales ; panique générale - la salle se vide (*Aktionshose: Genitalpanik* [2]). Vito Acconci, côté Est de la 48ème à la 52ème rue de New York, en 1969, va et vient pendant trois heures, jusqu'à ce qu'il finisse par être remarqué par des passants (*A Situation Using Streets,Walking, Glancing*). En 1970, à Amsterdam, Bas Jan Ader plonge à vélo dans le canal, délibérément (*Fall II* [3]). Même année, New York : Adrian Piper marche dans les rues habillée telle une clocharde et va faire des emplettes (*Catalysis III*). 1975, Paris, un membre du groupe Untel se traîne sur le sol, les yeux bandés, rampant le long du trottoir rue de Rivoli (*Appréhension du sol urbain*[4]).

Qu'ont en commun ces actions ? Discrètes ou spectaculaires, revendicatrices, féministes ou exploratrices, toutes inventent de nouveaux *procès* artistiques, de nouvelles modalités d'agir : ici, à travers le corps de l'artiste a lieu un acte éphémère, anonyme et inscrit dans la réalité, qui ne produit rien d'autre que son geste, à la surprise du *quidam* non averti.

Ces actions préfigurent les *actions furtives*, le sujet de notre propos. Ces actes cités en préambule s'inscrivent dans un maillage serré et complexe de remises en questions continues de la notion traditionnelle d'œuvre d'art. Ainsi, le milieu du XXème siècle fut-il riche en émulation transgressive. À la faveur d'une anthologie réalisée par Robert Motherwell et publiée à New York en 1951, les artistes redécouvrent le mouvement intellectuel, littéraire et artistique que fut Dada. Entre 1916 et 1925, ce mouvement chercha à remettre en cause, à la façon d'une *tabula rasa*, toutes les conventions et contraintes idéologiques, artistiques et politiques. En outre, une relecture d'Antonin Artaud et de son ouvrage *Le théâtre et son double* (1938), contribue également à la mutation des consciences. Le langage théâtral doit désormais s'adresser aux sens du spectateur, et non plus seulement à son esprit. Au langage articulé, Artaud préfère le langage des signes ; il s'inspire en cela des codes du théâtre oriental selon lequel la représentation d'un objet est la

---

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 3.

[2] Cf. annexes, p. 4.

[3] *Ibid.*, p. 6.

[4] *Ibid.*, p. 7.

représentation d'une idée. Ce principe va influencer durablement les artistes du théâtre et de la performance. Dans ce même mouvement d'idées a eu lieu en 1952, dans le réfectoire du *Black Moutain College,* un événement qui allait influencer d'innombrables artistes. John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor, Charles Olsen et Mary Caroline Richards, Merce Cunningham et Jay Watt s'exécutent dans un spectacle où bruit, danse, poésie, déclamation, peinture, lumière, musique et vie se mêlent, pour un événement anarchique, « sans but, en ce sens que nous ne savions pas ce qui allait arriver » [1], et laisse envisager alors une infinité de possibilités. Les séparations traditionnelles entre les diverses disciplines sont abolies. Ajoutons le *18 happening in 6 parts* d'Allan Kaprow, présenté à New York à la Reuben Gallery en 1959, et qui exprimait, selon ses mots, son soulagement à pouvoir participer directement au monde qui l'avoisinait. Bien qu'il ne soit pas historiquement le premier *happening*, il apparaît pour Dick Higgins comme le véritable point de départ : « *18 happening in 6 parts* créa la sensation dans le monde de l'art et dès lors sa forme fut imitée… » [2] Littéralement, *happening* correspond à « ce qui est en train de se faire ». Mais chez Kaprow, il s'agit d'un rituel le mettant en scène et impliquant la participation du public, ayant décidé qu'« il était temps d'accroître la responsabilité du spectateur » [3]. Par ailleurs, d'autres pratiques sont définies comme des *events* : un terme qui fut surtout employé par les artistes Fluxus. Il peut durer une seconde, deux minutes ou plus encore ; l'essentiel est qu'il comporte une dimension expressive et conceptuelle. Les premières performances, enfin : prolongation des gestes dadaïstes et futuristes de confrontation au public, elles renouent ainsi avec les postures avant-gardistes des années 1920 et fusionnent la pratique physique d'un Jackson Pollock à la fin des années 40 et des premiers happenings d'Allan Kaprow à la fin des années 50. « La performance artistique s'est illustrée comme une technique visant à transgresser les frontières entre les disciplines et les genres, le privé et le public, le vie quotidienne et l'art, au mépris de toutes règles. » [4] Les artistes de la performance inventent ainsi une nouvelle posture artistique où le corps va désormais être mobilisé comme médium pur, brut, natif. Ces premières performances doivent être envisagées dans le contexte particulier de l'avènement de la société de consommation, mais aussi des luttes politiques et intellectuelles en faveur d'un changement culturel dans les grandes villes d'Europe, du Japon et des USA. Elles se

[1] CAGE John, cité par GOLDBERG RoseLee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris : Éditions Thames & Hudson, L'Univers de l'art, 2001, p.127.

[2] IGGINS Dick, cité par LABELLE ROJOUX , *op. cit.*, p. 104.

[3] KAPROW Allan, cité par GOLDBERG RoseLee, *op. cit.*, p. 129.

[4] GOLDBERG RoseLee, *op. cit*, p. 30.

fondent sur le désir d'un art antibourgeois, susceptible de dissoudre la frontière entre l'art et la vie, allant contre l'autonomie de l'œuvre. Les artistes se révèlent désireux de s'impliquer dans la vie politique, les bouleversements sociaux, et prendre ainsi part au monde réel.

Si nous exécutons ce rapide tour de piste d'une histoire de l'art nettement plus riche et complexe, c'est pour asseoir plus solidement l'actuelle recrudescence de ce type d'actions. En effet, les actions furtives de la fin du XXème siècle et du début du XXIème siècle, héritières des remises en cause de la notion d'œuvre, de ses lieux d'apparition, de son autonomie, de son public, semblent toutefois toujours capables d'interroger la responsabilité du spectateur, les présupposés de l'œuvre et de questionner le rôle des institutions. En effet, dans notre société occidentale où le régime spectatorial des œuvres est dominant, cette forme bien particulière d'actions diffère de ses aînées des années 1960-1970. Pour citer Jean-Marc Poinsot lors de notre entretien, « le furtif s'oppose au spectaculaire, parce que le spectaculaire est le régime du travail des artistes de la génération actuelle. Or nous n'étions pas sur le même type d'opposition sémantique dans les années 70, tout simplement parce que les enjeux n'étaient pas tout à fait les mêmes. » [1] Conscients des précédents, les artistes de l'action furtive contemporaine s'inscrivent dans un registre différent ; à l'heure où il est si facile de s'exposer, où les médias sont si rapides et diversifiés, s'insinuant dans le quotidien voire l'intimité de chacun, il semble facile pour un artiste de bénéficier d'une mise en vue. Au contraire des interrogations d'un Philippe Cazal, du collectif Untel, qui, en 1968, se demandait « Comment prendre la parole en tant qu'artiste ? », affirmant que « l'éventail des possibilités était très réduit » [2], il nous apparaît que les artistes de l'action furtive exécute le chemin inverse. En dissimulant le statut artistique de leurs actions exécutées en pleine rue, ils cherchent à venir toucher le passant de façon fugace, afin de se situer dans un registre du discret et de l'éphémère, des notions qui vont clairement à l'encontre de notre monde contemporain.

Il nous est apparu primordial alors de nous interroger sur ces formes d'actions subreptices, en les confrontant aux travaux qui les ont précédés. Or, en les étudiant plus particulièrement, nous avons constaté ce dilemme : si l'action furtive diffère par sa nature,

---

[1] POINSOT Jean-Marc, entretien, cf. Annexes entretiens, p. 101- 105.

[2] CAZAL Philippe, *Performing the city, Actions et performances artistiques dans l'espace public 1960-1980,* Paris : INHA, 2009, p. 35.

son contenu et son esprit, des vecteurs d'expressions traditionnels tels que le tableau ou la sculpture, en intervenant directement sur la réalité, privilégiant apparemment l'acte aux dépens de l'objet, pour s'introduire dans le quotidien de nos vies, nous avons observé toutefois la présence de ces travaux dans les institutions.

Intégrer l'espace officiel de monstration ou, dit autrement, « mettre l'art de type "hors lieu" dans le "sur-lieu" (ou le lieu "sûr" pourrait-on dire en jouant sur les mots) que représente la surface d'accueil institutionnelle »[1] représente, pour Paul Ardennne, un dispositif absurde et aberrant. Comment, de fait, et par quel mouvement, l'action furtive, qui interroge le statut et le rôle de l'artiste, l'identification et la localisation de l'œuvre, ainsi que les formes de pouvoirs et d'autorités qui les consacrent, peut-elle être paradoxalement conservée, exposée, et épouser dès lors le spectaculaire ? L'action furtive exposée est-elle un paradoxe ?

Cette question constitue la ligne directrice de notre mémoire. En effet, les actions furtives posent la question de leur validation. « En quittant les lieux officiels de l'art pour se greffer à la vie quotidienne, en développant des stratégies visant à se confondre avec le monde réel, (…) l'artiste court le risque de ne pas être perçu ou reconnu comme tel »[2], mais, tout comme Paul Wittgenstein, de passer pour fou. Est-ce une posture feinte de défiance à l'égard du monde artistique, pour mieux y entrer par la suite, ou est-ce afin de satisfaire un but secret ?

Notons enfin que le fait de nommer les actions qui nous intéressent, entraîne un danger de légitimation, dont nous avons conscience. Jean-Claude Moineau l'explicite parfaitement dans son *Catalogue des arts réputés illégitimes*[3] à propos de certaines pratiques qui ne chercheraient pas la légitimation ou la valorisation offertes par les jeux de l'art contemporain. Il s'agit de pratiques qui trouvent, dans l'illégitimité et la dévalorisation, une existence et des voies de constructions propres. L'auteur affirme que « typifier » est un

---

[1] ARDENNE Paul, « L'art est partout, définitivement, l'institution aussi », dans BABIN Sylvette *Lieux et non-lieux de l'art actuel,* Montréal : Édition Esse, 2005, p. 114.

[2] WRIGHT Stephen, « Lieux de poursuivre ? Réflexions sur le Critical Art ensemble et l'affaire Kurtz » dans BABIN, *op. cit*., p. 88.

[3] MOINEAU Jean Claude, *Contre l'art global, pour un art sans identité*, Paris : Ere Éditions, 2007, p.119-135.

risque, « catégoriser des pratiques dont l'efficacité requiert la singularité » est absurde, et qu'il y a même péril de les faire « rentrer dans le rang » [1] en en parlant, en les analysant. D'où l'absence de tout exemple dans son catalogue. Cependant, le danger de réification que représente ce mémoire n'est finalement pas uniquement de notre ressort, puisque, nous le verrons, la deuxième partie de notre travail est consacrée à l'analyse de tous les « artefacts» produits autour de ces actions et se trouvant conservés dans les institutions.

C'est ainsi que nous chercherons en premier lieu à définir l'action furtive, qui, à ce jour, n'a pas fait l'objet d'analyse monographique. Nous verrons ainsi que, en l'absence de reconnaissance artistique lors de son effectuation, l'action a alors besoin d'un « relai » pour être reconnue par le monde de l'art. Il apparaît alors que les artistes jouent sur différents registres, en créant des artefacts d'une grande variété. Nous chercherons donc dans un deuxième temps à analyser ces artefacts, et plus particulièrement ceux conservés dans les institutions françaises. Nous interrogerons leur matérialité, leur statut éventuellement documentaire, mais aussi le rapport qu'ils entretiennent avec l'action. Enfin, étant donné que ces actions sont vues comme artistiques grâce (entre autres) aux artefacts, nous questionnerons le lieu de monstration de ces artefacts, leur utilité, leur rôle mais aussi la réaction des institutions face à des travaux aux multiples lectures, dont la performativité doit être activée.

Ainsi, c'est à travers la question de la valeur d'usage [2], de l'action jusqu'à l'institution, en passant par l'artefact, que notre travail se construit et s'achemine : pourquoi les actions furtives méritent-elles notre attention ? Quel est l'usage que nous en faisons, puisque nous n'en sommes pas spectateur ? Pour quel(s) effet(s) ? Puis, attendu que les artistes créent des artefacts en rapport avec ces actions, demandons-nous alors quel est le lien qui les unit, et quelle est leur utilité effective ? Enfin, puisque ces artefacts sont exposés dans des institutions, quel est leur rôle une fois exposés et quelle est la fonction de ces lieux de monstration vis-à-vis de l'action relayée par l'artefact ?

---

[1] MOINEAU, *op. cit.*, p.121.

[2] Nous utilisons ce terme à travers la définition courante du Petit Robert : « le fait d'appliquer, de faire agir (un objet, une matière) pour obtenir un effet, que cet objet, cette matière subsiste (=utilisation), disparaisse (=consommation), ou se modifie en se dégradant (=usure).2. Mise en activité effective ». Nous avons conscience que cette notion d'usage a été l'objet d'une réflexion développée, de Marx, dans la première partie du *Capital*, opposant valeur d'usage à valeur d'échange, jusqu'aux sociologiques et philosophes français des années 1980 (Michel DE CERTEAU *Arts de faire* ; Michel FOUCAULT *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs* par exemple).

I / Pour une définition : les actions furtives, « manière de ne pas faire des mondes » [1]

Cependant, quelle définition offrir aux actions furtives ? Comment l'acte s'incarne-t-il au dehors de l'atelier, pour se mêler à la réalité, « tisser avec », la doubler, y ajouter un fil de micro fiction, broder au sein de la société et s'y associer ? Et l'acte devient-il alors hétéronome à ce qui l'entoure ? Font-ils œuvre d'indépendance pour garder une effectivité sur la vie vécue ? Enfin, par quels moyens, selon quelles tactiques les artistes surprennent, étonnent ? Dans quel but ?

Nous choisirons des exemples n'épousant pas forcément tous les aspects de la définition « orthodoxe » que nous tentons d'élaborer ici, mais qui sont représentatifs de certains points que nous souhaitons mettre en avant. Cette démarche nous permet d'étendre notre corpus, mais aussi d'allier, dans notre première partie, les actions des années 1970 et celles de la toute fin du XXème et début du XXIème siècle, malgré une différence sémantique soulignée précédemment.

1/ Substituer la présentation à la représentation pour investir le réel

Dépasser les lois de l'art et l'art lui-même à travers quelque chose d'imprévu qu'on pourrait appeler vie-art-éphémère.
Filippo Tommaso Marinetti

A/ *Action !*

a) *L'événement de sa propre effectuation*

Action au XIVème siècle signifiait « manière d'agir ». « Ce que fait quelqu'un et ce par quoi il réalise une intention ou une impulsion = acte » [2]. Si nous choisissons ce terme, c'est afin de designer un acte, qui, dans le champ qui nous intéresse, ne vaut qu'en tant qu' « événement de sa propre effectuation » [3]. Puisqu'un événement est « l'aboutissement

---

[1] ARDENNE Paul, *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, Paris : Éditions Dis Voir, 1999, p. 14. Nous en parlons plus précisément p. 59.

[2] *Le Petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1996.

[3] ZERBIB David, « De la performance aux "performantiel" », *Art press2 Performances contemporaines*, n°7, 2007, p. 11-14.

d'une situation »[1], le dénouement d'un fait, alors l'action est autant la situation que sa propre terminaison. Ici, le « faire » est un événement. Elle est un « se produire » plus qu'une production. Au contraire du geste d'un Jackson Pollock, qui, au milieu des années 1950 aux États-Unis, faisait figurer le mouvement de son geste sur la toile, penchant son corps sur le tableau posé au sol, théâtralisant ainsi l'acte de peindre dans une sorte de ballet, l'action qui nous intéresse vaut pour elle-même, et se trouve dénuée de toute portée productive (même si, comme nous le verrons plus tard, elle procède d'un léger impact, celui de la surprise, sur les témoins de cet acte). Ainsi, le geste est primordial, et n'a pas lieu dans le but de transformer une matière ou d'inscrire sa marque.

Né à Paramaribo, au Suriname, en 1935, et exilé à Amsterdam depuis 1957, Stanley Brouwn base l'ensemble de son œuvre sur les distances de marche et les mesures de distance, travaillées dans leurs relations suivant une structure logique. Christian Bernard décrit ainsi l'invitation de l'artiste à la Villa Arson en 1988, pour participer à une manifestation intitulée « Sous le Soleil » : « Stanley était venu et sa participation consistait à quitter la villa Arson le matin (donc à quitter le lieu de l'exposition), à marcher en ville et, à un endroit précis, à déterminer qu'il allait compter ses pas, à revenir et à rendre un constat de cette situation. » Et d'ajouter alors : « Nous l'avions invité pour cela, nous l'avons payé pour cela et il accomplit ce qui est simplement la poursuite absolument non spéculative de la réitération de ce geste quotidien. […] C'est une sorte d'hygiène sans santé, de gymnastique sans autre finalité calme que la rigueur de sa comptabilité. »[2]

Gratuite, l'action furtive se situerait plutôt « du côté de la dépense improductive de la perte de temps : elle constitue une mise en jeu de la responsabilité individuelle et une affirmation non autoritaire mais sans appel d'une puissance d'agir »[3], comme le note Julie Pellegrin à propos d'« actions directes ». L'acte, tel que nous le définissons, n'a d'autre finalité que lui-même.

---

[1] *Le Petit Robert*, *op. cit.*

[2] BERNARD Christian, « Art, crise des simulacres, réalité de la crise. Réflexions sur quelques cas récents », dans *L'art en temps de crise*, Strasbourg : CEAAC, 1994, p. 131.

[3] PELEGRIN Julie, « Recoloniser l'espace public Action directe et délinquances », *Art press2 Performances contemporaines*, n°7, 2007, p. 69-77.

b) *Défi au rendement*

Si l'action vaut pour elle-même, il faut alors l'accepter comme primordiale, et non destinée uniquement à produire un objet. L'acte prend sa valeur dans son effectuation. Cette notion s'inscrit dans la lignée chère aux années 1960, privilégiant l'expérience et l'action, au détriment d'un objet commercialisable et aliénable. Ils favorisent la présentation, en direct et sans intermédiaire, à la représentation, au simulacre.

Les situationnistes furent des précurseurs en pointant et traquant les objets de la société du spectacle, démarche à laquelle les artistes conceptuels emboîtent le pas en refusant de produire plus d'objets assimilables par cette société. La valorisation de la dématérialisation [1] de l'œuvre fut revendiquée par l'art conceptuel, alors que d'autres proclamaient le peu d'importance de la matérialité, liée à l'Arte Povera, à l'art éphémère (Land Art, par exemple) ou encore à la performance. Ainsi, de nouvelles formes de créations font-elles leur apparition, faisant du processus d'élaboration d'une œuvre le sujet ou l'aboutissement même de celle-ci. Ce n'est pas la « production» qui compte, mais la « fabrication » de l'art [2]. En 1972, Jean Clair, au terme de son ouvrage consacré à la nouvelle génération des artistes français, dresse le bilan de la décennie précédente. Il prend acte de la désacralisation irréversible de l'art, et de l'objet d'art désormais destiné à se dissoudre dans la vie quotidienne : « il est de fait que l'œuvre aujourd'hui […] échappe à toute position définie. Elle n'est plus cet objet consacré, dédié et nommé par et dans le lieu où elle est montrée […] mais elle est cet objet qui […] tend lui aussi à se résorber, se dissoudre, s'incorporer dans le pur quotidien. » [3]

S'inscrivant dans cette lignée, les artistes qui nous intéressent réactualisent ces problématiques afin d'interroger notre monde contemporain où, semble-t-il, selon certains

[1] En 1968, les critiques d'art Lucy Lippard et John Chandler publient un article intitulé « The Dematerialization of Art » dans le magazine *Art International*. Les auteurs fondent leur réflexion sur l'observation des propositions les plus récentes de la création artistique américaine. En 1973, Lucy R. Lippard développe ce thème dans l'ouvrage *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, où elle entreprend la recension des œuvres, des expositions et des textes témoignant de ce phénomène. Le livre réunit une somme d'informations, classées par années, sur des manifestations qui, toutes, insistent sur la minoration, voire le déni de l'importance de l'objet.

[2] HUEBLER Douglas, cité par SCHLATTER Christian, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, p. 248. Huebler s'exprime de la sorte : « Le problème de l'art, c'est la fabrication, sa production est superflue. ». Cet exemple prouve l'héritage conceptuel des actions furtives.

[3] CLAIR Jean, *Art en France, une nouvelle génération*, Paris : Éditions du Chêne, 1972, p. 132-133.

critiques tel Yves Michaud, « les œuvres disparaissent non par vaporisation et volatilisation mais, au contraire, par excès et même pléthore, par surproduction. » [1] Ainsi, Cristian Alexa, né à Bucarest, forme avec des inconnus rencontrés dans la rue des couples de dix secondes (*Dix second couple*, 2000) [2], réinventant une façon d'être, de vivre la vie ordinaire, tandis qu'Anne-Sophie Berard, jeune artiste parisienne, marche en laissant une traînée de sable derrière elle dans les rues de la capitale (*Qui sème me suive,* 2004).

Que reste-t-il alors ?

Réinterprétant le mythe de Sisyphe, les artistes de l'action furtive s'inscrivent dans une forme de gratuité, de production anti-monumentale qui se dissout. Loin de la surproduction dénoncée par Yves Michaud, ils nous rappellent la figure du flâneur benjaminien, qui « proteste ainsi contre la division du travail qui fait des gens des spécialistes. Il proteste également contre leur activité industrieuse » [3]. Semer du sable dans la ville, leur prendre la main : à la façon des flâneries du XIXème siècle, du dandy parisien, qui, dans les passages de la capitale, déambulait au rythme lent des tortues qu'il tenait en laisse, signe manifeste d'un dédain de la rentabilité du temps, les actions furtives contemporaines font du défi au rendement le ressort même de leur impact. Les logiques utilitaires et quantitatives sont annihilées au profit de la création d'un instant polysémique, privilégiant la relation du corps à la spatialité et au contexte.

c) *À travers le corps de l'artiste*

En effet, c'est à travers le corps de l'artiste que l'action vient s'incarner. Le corps devient tel le médiateur par lequel l'action a lieu. C'est ainsi qu'en 1969, Vito Acconci, artiste new-yorkais, quitta la poésie : entraîné par une écriture qui déborde les limites du champ poétique, il s'engage lui-même, physiquement, dans l'espace réel, et utilise son corps pour offrir un champ autre que le champ de la page qu'il avait utilisé auparavant. Avec *Following piece* [4] en 1969, réalisé durant le « Street Work IV » à New York, il quitte la page pour la rue. Une fois par jour, durant vingt-trois jours, où qu'il soit, il choisit au

---

[1] MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris : Éditions Stock, coll. « Les Essais », 2005, p. 11-12.

[2] Cf. Annexes illustrations, p. 8.

[3] BENJAMIN Walter, cité par DAVILA Thierry dans *Un siècle d'arpenteur, les figures de la marche,* Antibes : Musée Picasso d'Antibes, RMN, 2000, p. 255.

[4] Cf. Annexes illustrations, p. 5.

hasard une personne dans la rue et la suit jusqu'à ce qu'elle disparaisse dans un lieu privé. Il soumet ainsi son activité à un schème quotidien : « Choosing a person at random, in the street, any location ; following him wherever he goes, however long or far he travels. The activity ends when he enters a private place – his home, office etc. » [1] Ayant formulé l'expérience comme son faire poétique, il place le point focal sur lui-même, et non plus sur les mots. Ainsi, au lieu d'écrire un poème consacré à l'action de suivre, Acconci suit. « Pour moi, *Following piece* était une façon, une façon littérale, de quitter ma carrière de poète. Il le fallait. D'une certaine manière, la poésie est quelque chose que l'on fait chez soi. On s'assoit à sa table, on écrit dans son bureau. Pour ne pas rester dans cette pièce, j'avais la solution de sortir en ville. Pour avoir une raison de sortir en ville, je pouvais décider de me concentrer sur une personne dans la rue et laisser cette personne me guider dans la ville. Ce type de considérations semble avoir été à la base de mes travaux. Et quand on regarde les différentes périodes de mon travail, il me semble que c'est toujours cette même idée qui revient. » [2]

Dans *Following piece*, il engage alors une activité qui lui permet d'analyser la particularité de l'espace artistique et du corps de l'artiste, accordant plus d'importance au faire qu'à la production finale.

Si les travaux d'Acconci dénotent de ses antécédents poétiques, et montrent comment, de la page, il est passé au corps, le travail de Dennis Oppenheim, artiste américain couramment assimilé au Land Art mais dont la pratique s'avère protéiforme, porte la marque de sa formation de sculpteur. Dennis Oppenheim était en effet en quête d'un moyen de contrebalancer l'influence écrasante que représentait dans les années 1970 la sculpture minimaliste, en y introduisant son propre corps. Il expérimenta alors des activités sculpturales plutôt que la fabrication concrète d'un objet. Dans *Parallel stress* (1970) [3], il se suspendit par les pieds et les mains à deux murs de briques parallèles, dans une friche de Long Island, jusqu'à ne plus tenir. De même, il épousa la courbe d'un monticule de graviers concave.

Boris Achour, artiste français né en 1966, vingt ans après Oppenheim, reprendra ce

---

[1] WARD Frazer, *Vito Acconci, A survey of the 20th-century pioneer of performance, video and installation,* New York : Phaidon, 2002, p. 38.

[2] ACCONCI Vito, Entretien avec Jean-Charles MASSERA, A*cconci, Baldessari, Fabro, Sarkis*, cité dans *Vito Hannibal Acconci Studio*,sous la direction de Mela DAVILA, Nantes : Musée des beaux arts, Barcelone : Museu contemporani, , 2005, p. 9.

[3] Cf. Annexes illustrations, p. 9.

schème qu'est l'expérience des formes : dans des quartiers résidentiels de classe moyenne à Los Angeles, le corps de l'artiste apathique épouse l'ordre et la norme que constituent les bosquets taillés délimitant les jardins (*Sommes*, 1999) [1]. Il interroge notre pratique du décor quotidien, en propose des usages aberrants et drôles. Bien que proche de l'action furtive, l'acte d'Oppenheim, de part son isolement, annihile l'effectivité face au non-public (nous verrons cette question primordiale plus loin), l'étonnement de ce dernier n'existant tout simplement pas. Achour, lui, effleure l'attention, trouble, mais, comme l'explique le critique Patrice Loubier à propos des travaux furtifs, « à peine : l'œuvre furtive infiltre davantage le milieu qu'elle ne s'impose à lui par une rupture ou un déplacement marqué » [2].

Ainsi, les artistes introduisent leur corps dans leur pratique, afin d'en faire un élément fondamental de l'expérience artistique. L'action imprègne l'être, son mouvement, et déplace de cette façon les problématiques des arts plastiques dans le champ de l'art vivant.

B/ *Investir le réel, créer de l'espace*

Dans la rue, d'un seul coup, l'artiste se trouve confronté à cette réalité. Cette réalité change tout.

Daniel BUREN

S'il est un fait notable dans tout le champ de l'art du XXème siècle, c'est son désir de réel (désir de mêler l'art et la vie, « changer la vie », réel annexé au titre de ready made…) : des avant-gardes à l'art conceptuel, en passant par le Land Art, ce siècle fut le témoin des attaques multiples contre les lieux d'art, mais aussi contre les matériaux traditionnels au profit d'une indétermination des formes. Or l'action furtive s'inscrit-elle dans cette lignée ? De plus, si elle a lieu à travers le corps de l'artiste, où vient-elle donc se placer ?

---

[1] *Ibid.,* p. 10.

[2] LOUBIER Patrice, NINACS Anne-Marie, *Les Commensaux-Quand l'art se fait circonstances*, Montréal : Centre des arts actuels Skol, 2001.

a) Un art adventice : coloniser la ville

Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.
Arthur RIMBAUD

Les artistes quittent le monde de l'art, les ateliers, les galeries, les musées, pour venir agir dans le réel même ! À la façon des mauvaises herbes, cet art « colonise par accident un territoire qui lui est étranger sans y avoir été volontairement semé » [1]. Adventices, les actions furtives ont donc lieu dans l'espace réel de façon indésirable, s'encrant dans un maillage sans y avoir été convié. Comme un écosystème, – et pour filer la métaphore de l'exposition *Les Commensaux*, qui désigne par ce terme les formes artistiques qui ont besoin, pour exister, de s'appuyer sur un réel préexistant, sans désir de lui nuire – ces pratiques viennent se greffer, s'infiltrer, se poser sur…

Sortir des lieux conventionnellement destinés à l'art, se frotter au réel, mais pour coloniser quels nouveaux territoires ? Il apparaît que l'action furtive préfère coloniser l'espace urbain, qui constitue alors le terrain de prédilection de l'action furtive. Comment s'explique ce choix de l'urbanité ?

« Après l'émergence des centres urbains industrialisés en Europe au milieu et à la fin du XIXème siècle, accompagné auprès de la bourgeoisie par la conscience d'appartenir à un nouveau modèle social (celui-ci ayant été reproduit non sans un retentissement frappant et poétique dans les écrits de Baudelaire, puis dans les flâneries métaphoriques de Breton à travers Paris, et plus tard encore dans les écrits situationnistes de Guy Debord), le terrain était préparé à une conception de la ville en tant que contexte du XXème siècle. » [2] En effet, au XIXème siècle, nombre de romanciers et poètes avaient décrit ces figures urbaines : le chiffonnier, le dandy, le flâneur…, faisant de la ville le paradigme de la modernité. Aujourd'hui, supposée être accessible à tous et garantir les libertés individuelles et collectives, la ville constitue aussi un système de restrictions. Espace public par excellence,

---

[1] Définition de l'adjectif « adventice », *Le Petit Robert*, *op. cit.*

[2] DECTER Joshua, « Communication-ville », *Transfert, Art dans l'espace urbain*, Bienne : Marc Olivier Wahler editor, Bienne, 2000, p. 37.

lieu de l'échange, la cité (densité démographique, concentration géographique, interaction permanente entre des habitants, multiplication des échanges…) est autant l'expérience de la limite que de la possibilité de la rencontre. Les artistes favorisent alors un mode direct en sortant de l'atelier, sillonnant la multiplicité des réseaux que notre réalité tisse tous les jours. Bas Jan Ader parcourt les rues d'Amsterdam à vélo. Mais, tout à coup, son vélo prend la direction du canal et l'artiste se retrouve à l'eau (*Fall II,* 1970) ! Artiste allemand immigré en Californie à la vie aussi courte que ses actions – il est né en 1942, et disparaît en 1975 ; quant à ses actions, elles n'excédent jamais quelques minutes –, il influence aujourd'hui toute une génération de jeunes artistes, s'exécutant dans une série d'actions burlesques et cocasses, renouant ainsi avec le pantomime et le cinéma muet (ces actions semblent rejouer les courts métrages du début du cinéma, tel bien sûr *L'Arroseur arrosé* des frères Lumière [1895]). Fernando Sanchez, artiste mexicain, rejoue l'action mais sous une autoroute (*Fall II (Boyle Heights, CA*), 2007) [1], annihilant alors le caractère légèrement romantique du travail de l'artiste allemand, pour l'ancrer dans l'un de ces non-lieu [2] qui caractérisent notre environnement postindustriel, s'appropriant un espace habituellement privé de présence humaine par un acte gratuit et dénué de porté productive. « [Les références des artistes] se structurent au cœur des villes, dans les flux qui sillonnent les rues, les périphéries, les passages : des zones hybrides, perméables, en état de conversion, d'oscillation continue. Il apparaît que les multiples zones urbaines constituent le terrain le plus propice, le plus stimulant à la mise en mouvement de telles structures. » [3] Car la ville est telle une masse de *stimuli* pour les artistes, l'activité urbaine y est continue, toujours intense, et la production de signes permanente.

b) *Investir la ville comme champ des opérations*

Mais l'urbanité est aussi une pièce de théâtre, où le citadin peut être relégué à un rôle simplement passif, combinant celui du spectateur et du consommateur d'un spectacle,

---

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 11.

[2] AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris : Édition du Seuil, 1992 : Marc Augé explicite ainsi les termes de son ouvrage : « Par lieux et non-lieux nous désignons, rappelons-le, à la fois des espaces réels et le rapport que leur utilisateur entretient avec ces espaces. Le lieu se définira comme identitaire, relationnel, historique. » Ainsi, les « non-lieux » désignent des espaces interchangeables où l'être humain reste anonyme, comme les moyens de transport, les grandes chaînes hôtelières, les supermarchés...

[3] WAHLER Marc-Olivier, «J'ai regardé vers la ville et je n'ai rien vu », *Transfert, Art dans l'espace urbain, op. cit.*, p. 29.

notion décisive. C'est ce que l'on retrouve dans la tradition critique (des situationnistes à nos jours) : la résistance à une urbanité qui menace de devenir extraordinairement spectaculaire. Dans *La Société de spectacle*, Guy Debord montre comment le spectacle masque la vie de tous les jours en la représentant, créant ainsi une séparation entre la vie et le spectacle lui-même. Un quartier qui n'est plus qu'un tableau de ville, réduit la qualité quotidienne du théâtre urbain à une scène monofonctionnelle, simplifiée.

Au contraire, les actions furtives prennent la ville comme champ des opérations, et viennent la réinvestir en offrant de nouveaux usages, gratuits et éphémères : en 1969, Vito Acconci décide d'atteindre systématiquement le croisement de la rue avant la personne qu'il observe (*A Situation Using Streets, Walking, Running*). Son action est dépendante du flux de la cité, du flot de passants, de leur façon de se déplacer. Il épouse le rythme de la ville, l'investit. Investir vient du latin *investire*, qui signifie « revêtir », « garnir ». Les artistes se revêtent en quelque sorte du flux des cités. Ils ne récitent pas un texte écrit par un autre et ne convoquent pas de spectateur. Ainsi, ils s'opposent de cette manière à la spectacularisation de la ville et de la réalité pour y réintroduire un usage, surprendre, interroger nos pratiques urbaines. Francis Alÿs, vingt ans plus tard, réalise *Duett* (1999) [1], et laisse à Venise le soin d'influer sur les modalités de son acte : deux protagonistes (Alÿs et Honoré D'O) arrivent séparément dans la lagune, portant une partie d'un tuba (l'instrument de musique). Ils déambulent ainsi dans les rues jusqu'à se rencontrer. Quand ils se sont enfin trouvés, ils assemblent alors le tuba et Honoré d'O souffle autant se faire se peut pendant qu'Alÿs applaudit. Or la marche à travers les rues a duré trois jours avant que les deux individus ne se rencontrent ; Ils se laissent ainsi porter par le flux de la ville, s'y insèrent et acceptent les éléments extérieurs qui influencent l'action. De la sorte, l'artiste s'*insère* dans la ville, s'y appuie, en prise directe avec la réalité.

c) Introduire des micro-fictions

Réalité certes, mais « fictionnalisée ». En effet, les actions furtives oscillent en permanence entre réel et fiction : s'accomplissant « en réel », elles introduisent pourtant des récits. Car lorsque ces artistes déambulent ou soufflent dans le tuba, ils créent des micro-fictions, des personnages, mêlent les réalités, les juxtaposent. Tatsumi Orimoto

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 12.

invente ainsi « l'homme pain » [1] : il cache son visage derrière des pains ronds formant une sculpture, puis se livre à des activités banales de son quotidien. Lorsqu'il marche ou se déplace à vélo à travers la ville, son apparence étrange mais nullement effrayante suscite une curiosité amusée. De même, lorsque Boris Achour, en 2000 crée *Ghosty* [2], un protagoniste fictionnel qui porte un masque de son propre visage, et déambule durant trois mois dans la ville d'Enghien-les-Bains, il est là, flânant, n'adressant pas la parole et ne répondant pas aux sollicitations, introduisant un personnage de fiction totale (un fantôme de lui-même ?) dans le quotidien de la ville. Enfin, lorsque Francis Alÿs, la même année, aidé de deux protagonistes (un écolier et un vendeur de légumes, dont on ne sait pas s'ils sont complices ou s'ils agissent en toute naïveté), fait croire aux habitants d'un village au Mexique qu'il est à la recherche d'un homme disparu (*Rumors*). Il pousse la fiction jusqu'à ce qu'elle ait un impact dans le réel et que la police édite un portrait robot de cet homme. La rumeur, ce qui fait qu'une information non confirmée circule de sujet à sujet jusqu'à se métamorphoser, se voit ainsi certifiée avec conviction par une sorte de conscience collective. Ces trois artistes introduisent de la sorte un personnage de fiction, soit en l'incarnant, soit en le narrant, et fictionnalisent ainsi notre réalité. La distinction entre réel et fictif se trouve alors brouillée, mais la ville est toujours investie et expérimentée.

d) Pour expérimenter la réalité et créer de l'espace

Ainsi, les artistes de l'action furtive modulent la réalité, la fictionnalisent, la malaxent, la sculptent, l'expérimentent. Remarquons que la notion d'« expérience » provient du terme *experiri*, « faire l'essai de ». L'artiste fait l'essai de la ville, et la réalité elle-même se voit expérimentée du simple fait d'être vécue, habitée, interrogée. « L'expérience, en son premier sens, se définit par le fait d'éprouver quelque chose, épreuve dont il est entendu qu'elle vise "*l'élargissement ou un enrichissement, de la connaissance, du savoir, des aptitudes*" » [3] . L'expérience se condense alors « dans ce principe phénoménologique : *faire l'essai pratique, théorique et cognitif de la réalité* » [4].

---

[1] Cf. Annexes illustrations., p. 13.

[2] *Ibid.*, p. 14-15.

[3] *Le Petit Robert*, *op. cit.*

[4] ARDENNE, « Expérimenter la réel, art et réalité à la fin du XXème siècle », *Pratiques contemporaines…*,

Pour ce faire, certains artistes soumettent les données du réel à leurs propres défis, pour l'interroger, l'expérimenter. Affronter la réalité à travers le schème de la ligne droite est ainsi une constante. Déjà, l'artiste anglais Richard Long, dans une œuvre de jeunesse réalisée alors qu'il était étudiant à la Saint Martin's School of Art de Londres, traça, à Somerset (Angleterre) une longue ligne droite dans l'herbe. Grâce à de multiples allers-retours sur une même ligne dans un champ, il finit par aplatir l'herbe et laisser une trace éphémère de sa présence dans la nature (*A line made by walking*, 1967 [1]) . Celui-ci affirme alors : « Mon travail est réel, ni illusoire ni conceptuel. Il s'agit […] d'un temps réel, d'actions réelles. » [2] Ces gestes éphémères, réalisés sur le terrain, existent et ont lieu « en vrai », et « pour de vrai ». Bien sûr, ici le lieu de l'action n'est pas la ville. Mais cet exemple n'en est pas moins parlant : nombre d'artistes reprendrons le schème de la ligne droite. Toutefois, ils la confronteront à la topographie des cités, en ignorant les obstacles, reliant ainsi des lieux a priori découpés par la cartographie.

Ainsi opèrent Laurent Malone et Dennis Adams. Ces derniers, le 5 août 1997 à New York, marchèrent sans interruption du Downtown de Manhattan jusqu'à l'aéroport Kennedy en passant pas Williamsburg Bridge (*JFK*, 1997 [3]). Ils ont suivi l'itinéraire le plus direct possible à travers quartiers, voies express et cimetières. 11h30 de marche au total. Le chemin parcouru se dessine selon une trajectoire linéaire. Ainsi, ils inventent une nouvelle cartographie, et ignorant la distribution formatée de l'espace public. De cette manière, ils renouvèlent doublement la perception de la ville, lui ôtent les regards préconçus, et réactivent, à travers la mobilité des corps, l'espace public.

S'opposant au mode spectatorial, pratiquant la ville, y insérant de la fiction, l'artiste crée des espaces. En effet, l'espace, selon Michel de Certeau, est un « lieu pratiqué », « un croisement de mobiles » [4] : ce sont les usagers qui transforment en espace la rue géométrique définie par l'urbanisme. Ainsi, tel l'enfant qui gribouille et tache son livre d'école, se faisant ainsi de l'espace [5], les artistes se créent un interstice en venant habiter le

---

op. cit., p.11-12.

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 16.

[2] LONG Richard, cité par WALLS Brian, « Essai », *Land art et art environnemental*, Paris : Phaidon, 2004, p. 35.

[3] Cf. Annexes Illustrations p. 17.

[4] DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, 1.arts de faire*, Paris : Gallimard, Folio essais, 1990, p.173.

[5] Cette image est empruntée à DE CERTEAU Michel : « L'enfant gribouille et tache son livre d'école ; même s'il est puni de son crime, il se fait un espace, il y signe son existence d'auteur. » dans *Ibid.*, p. 53.

monde.

Sortant de la ville et par là même élargissant le champ d'action, le duo Laurent Tixador - Abraham Poincheval se donnèrent le défi de relier Nantes à Metz, via Caen, non pas par les routes, mais suivant une stricte ligne droite, c'est-à-dire en enjambant routes, immeubles, champs ou cours d'eau (et qui donna suite à un ouvrage intitulé *L'inconnu des grands horizons*, 2002 [1]). Ils pratiquent l'art comme une succession d'aventures aussi superflues qu'absurdes, comme une expérience inédite. La topographie des lieux influence bien évidemment leur action, et nous remémore le travail de Richard Long, à nouveau, lorsqu'il réalisa *A walk by all roads and lanes touching or crossing an imaginary circle* [2] (une promenade par toutes les routes et chemins touchant ou coupant un cercle imaginaire) en 1977. L'artiste a tracé un cercle approximatif en suivant les routes et chemins de la campagne anglaise ; son travail est fortement influencé par le lieu dans lequel il prend place. Ainsi, bien que cet artiste du Land Art ne pratiqua pas d'actions furtives telles que nous les entendons, il eut très certainement une influence et un impact non négligeables sur la création contemporaine.

Développant une réflexion sur le territoire urbain en pratiquant des « dérives urbaines », déambulations généralement accomplies dans les terrains vagues, et éloignées des dérives situationnistes par leur caractère prédéterminé, Stalker est un groupe italien fondé en 1993 à Rome. Ce groupe interroge les lieux indéfinis qui ponctuent les villes (friches), mais aussi les usages et mésusages de l'urbanité. Actions de groupe distantes du caractère furtif d'un geste réalisé en solitaire, ils affirment cependant ce qui semble être commun à toute action urbaine : « Percevoir l'écart, en accomplissant le passage, entre ce qui est sûr, quotidien et ce qui est incertain, à découvrir, génère une sensation de dépaysement, un état d'appréhension qui conduit à une intensification des capacités perceptives ; soudain, l'espace assume un sens ; partout, la possibilité d'une découverte, la peur d'une rencontre non désirée ; le regard se fait pénétrant, l'oreille se met à l'écoute. » [3] Intensifier ses perceptions, donner sens à l'espace, découvrir nos lieux de vie, à nouveau : les artistes proposent ainsi d'autres trajets, et reprennent pied avec la ville.

[1] Cf. Annexes illustrations, p.18

[2] *Ibid.*, p. 19.

[3] Satlker, *Laboratorio d'arte urbana-Roma*, www.satlkerlab.com. (page consultée le 18 avril 2009).

L'espace naît donc de l'animation des lieux par le déplacement d'un mobile. Ici l'artiste, en s'insérant de la sorte dans un lieu, en vient à créer un espace. La coexistence de l'individu avec son milieu est donc un facteur essentiel au déploiement des œuvres ; l'artiste ne se place plus face au monde, mais se glisse à l'intérieur de celui-ci, en rapport avec celui-ci, et contribue à créer des espaces polysémiques, entre fiction et réalité.

C/ Un art contextuel

a) Autonomie de l'action ?

> *L'espace public a, parmi ses vertus, celle de réduire à néant toute velléité d'une autonomie quelconque de l'œuvre qui s'y expose. Fini l'isolement de l'œuvre, il faut accepter l'hétérogénéité d'un ensemble.*
>
> Daniel BUREN

Si l'action furtive est agencée autour de l'investissement physique dans la réalité, nous pouvons dès lors nous interroger : une action furtive est-elle autonome ?

À la fin des années 1960, le critique d'art américain Clement Greenberg promeut l'expressionnisme abstrait et revendique l'idée que chaque discipline artistique se doit d'explorer ses propres caractéristiques physiques ; il encourage par exemple les peintres à se concentrer exclusivement sur la couleur et la surface plane, et les sculpteurs à se recentrer dans le volume clos de la sculpture. De cette manière, l'œuvre, autoréférentielle, serait parfaitement autonome.

Au même moment, les artistes de la performance, de *l'event* ou du *happening* réagissaient par leurs actions contre l'essentialisme de Clement Greenberg. C'est contre l'autonomie d'une œuvre autoréférentielle, la spécificité et la pureté supposées de chaque medium, qu'œuvrent les artistes de l'action. Dominique Baqué insiste : « Contre ce purisme, il s'agissait ainsi d'instruire le procès de l'œuvre autonome, close sur elle-même et sur la perfection de son achèvement, pour qu'émerge l'œuvre-acte, l'œuvre performative, destinée à modifier, y compris dans la violence, le corps et la conscience de

l'"actant". »[1] De même, les artistes du Land Art se situent dans un indéfectible attachement au contexte. Même s'ils refusaient d'être affiliés à un mouvement spécifique, les artistes qui ont commencé à travailler dans le paysage – Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim et Walter de Maria – partageaient la conviction que l'on pouvait exprimer des gestes sculpturaux hors de l'institution, dans le monde extérieur, et ces gestes se trouvent alors modifiés par la situation, variable et mouvante. Les œuvres s'articulent autour de la notion de terrain, des réactions individuelles autour de celui-ci et des activités qui s'y déroulent. Dans son essai « A sedimentation of the Mind : Earth Projects »[2] Smithson affirme que l'œuvre d'art se doit de défier les théories formalistes sur le rôle propre de la sculpture récemment formulées par le critique Michael Fried à la suite de Greenberg. Selon Smithson, l'art conçu dans l'atelier, tout comme la théorie de l'art autonome ou indépendant, que Fried défendait bec et ongles, étaient tombés en désuétude. C'est ainsi qu'il réalisa la *Spiral Jetty* (1970)[3], une jetée en forme de spirale, réalisée à l'aide de blocs de pierre et influencée par la topographie du lac : la spirale est une référence au tourbillon mythique qui existerait au centre du lac salé de couleur rouge, et rappellerait aussi la formation des cristaux. L'œuvre est modifiée par l'action de l'environnement, disparaissant parfois pendant des années sous l'eau, et témoigne de la fascination de l'artiste pour l'entropie, due aux forces de transformations de la nature.

Revenons à présent à l'action furtive. Bien qu'elle corresponde à un acte qui serait autant la situation que sa propre terminaison, l'action est-elle pour autant autonome, étant donné qu'elle se glisse à l'intérieur même du réel, s'inscrivant notamment dans un contexte urbain pour l'expérimenter ?

Le « contexte », étymologiquement, signifie l'« assemblage », du bas latin *contextus*, de *contextere*, « tisser avec ». Il désigne l'« ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait. »[4] L'action furtive vient s'insérer dans un ensemble, celui du réel. Hétéronome à ses conditions d'apparition, au *hic et nunc*, nous pouvons alors affirmer qu'il s'agit d'un art contextuel, c'est-à-dire inséré dans un lieu, ou, comme le dit si bien

---

[1] BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal,* Paris : Édition du Regard, 1998, p.15.

[2] Publié dans *Art Forum 7* n°1, New York, 1968.

[3] Cf. Annexes illustrations, p. 20.

[4] *Le Petit Robert*, *op. cit.*

François Barré, dans sa « stratification de temps et d'espaces, de paroles et d'écrits, de minéralités superposées et de temps accumulé ». [1] En effet, selon la définition de Paul Ardenne [2], auteur de l'ouvrage *Un Art Contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation,* cet art regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de « tisser avec » la réalité. Or les artistes de l'action furtive brodent avec le réel, s'y assemblent, et aspirent à la fin de l'autonomie de l'œuvre, pour se frotter, se confronter à la réalité et au social.

Héritière des performances des années 60, cousine du Land Art, inscrite dans une durée donnée et un lieu choisi, coexistant avec ce qui l'entoure pour l'expérimenter à travers le corps de l'artiste, l'action furtive va ainsi à l'encontre de toute autonomie de l'œuvre. Elle advient en résonance avec ce qui l'entoure. « [L'autonomie] cantonne le champ de la création au pré carré de ses obsessions séparatistes et individualistes » [3], ce qui est bien loin des préoccupations des artistes aujourd'hui, cinquante ans après les préceptes rigides des critiques américains Clement Greenberg et à sa suite Michael Fried.

b) In situ ?

Se mêler à la réalité, « tisser avec » : l'action est bien trop enracinée pour prétendre à une autonomie volatile, à une séparation solitaire de son contexte de réalisation. Pourrait-on affirmer qu'il s'agit pour autant d'un travail *in situ* ?

Daniel Buren, qui contribua à créer et définir la notion d'*in situ*, affirme s'intéresser à la question de l'autonomie de l'œuvre dès 1967, date à laquelle il a prit conscience de l'importance primordiale du lieu, et a commencé à créer des travaux *in situ*. Il affirme : « Si le discours – dominant en Occident – sur la défense et l'excellence de l'autonomie des œuvres d'art peut éventuellement se défendre dans l'espace muséal, espace quasi exclusif

[1] BARRÉ François, « Contours et Alentours », dans *Œuvre et lieu, essais et document*, Paris : Flammarion, 2002, p. 11.

[2] ARDENNE Paul, *Un Art Contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion, 2002, p. 12 : « Un art dit "contextuel" opte donc pour la mise en rapport direct de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontations avec les conditions matérielles. […]L'artiste "contextuel" choisit d'investir la réalité d'une façon événementielle. »

[3] ARDENNE , « Expérimenter la réel, art et réalité à la fin du XXème siècle », *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, *op. cit*, p. 53.

où se déroule l'histoire de l'art du XXème siècle (…), il est un espace où une telle philosophie devient totalement absurde, c'est l'espace urbain » [1]. Enracinée dans un contexte, très souvent urbain, l'action furtive est-elle, pour autant, une œuvre *in situ* ?

Selon Mathilde Ferrer « l'œuvre [*in situ*] ne se produirait plus désormais, n'aurait plus lieu, qu'à l'endroit même où elle se montre (espace public ou privé, institutionnalisé ou non), sans qu'elle puisse être reproduite (réexposée) à l'identique ailleurs, puisqu'un autre contexte ne pourrait produire que d'autre conditions d'apparitions » [2]. Effectivement, l'action furtive s'inscrit dans un lieu et un temps précis. Rejouer la même action dans un autre lieu produirait un autre sens, et ne pourrait être considérée que comme une action différente. Prenons l'exemple de Francis Alÿs, qui, sur l'invitation du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris réalisa *The leak* [3] dans la capitale française en 2003. Il relie ainsi le musée et le Couvent des Cordeliers, lieu d'exposition temporaire durant la durée des travaux de rénovation du musée, en marchant de l'un à l'autre, un pot de peinture troué dans la main. Il marque ainsi par une ligne bleue son passage. L'action parisienne, légère et souriante, prend une toute autre dimension lorsqu'elle a lieu, selon la même procédure, à Jérusalem. L'artiste marche dans la ville, laissant s'écouler un filet de peinture d'un pot percé qu'il tient au bout du bras. Mais cette fois-ci, nous somme dans un contexte urbain différent, très fortement chargé sur le plan politico-historique. Cinquante-huit litres de peinture vinyle verte ont été utilisés pour suivre les 24 km que parcoure la « ligne verte », tracée en 1948 après le cessez-le-feu signé le 30 novembre 1948 entre Moshe Dayan, commandant des forces israéliennes de la région de Jérusalem, et Abdullah al-Tal, représentant des Légions arabes et des autres forces dans la région de Jérusalem. Les lignes furent dessinées sur des cartes, séparant ainsi Jérusalem-est et Jérusalem-ouest. Réalisée dans un contexte troublé par les tensions politiques, l'action se chargé d'une lourde force de transgression. La ligne verte devient alors un concept de relation internationale, délimitant un territoire, faisant écho aux frontières entre les territoires palestiniens et Israël. Le contexte, la ville de Jérusalem, imprime un sens politique puissant à un acte poétique, alors que celui-ci paraîtra plus léger dans une autre cité. L'artiste d'ailleurs en est conscient, puisque l'action *The Leak*, récréée aussi dans les villes de Gent et de Sao Paulo sous le même nom en 1995, prend pour titre à Jérusalem *Sometimes doing something*

[1] BUREN Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?,* Paris : Sens & Tonka, coll. « Dits et contredits », 1998, p.73.

[2] FERRER Mathilde, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris : ENSBA, 2002, p. 97.

[3] Cf. Annexes illustrations p. 21.

poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic ; the green line [1]. L'environnement a fourni l'« axiome » préliminaire : Francis Alÿs a suivi la ligne tracée sur la carte. Le contexte a agi sur le *sens* de cette action, déjà jouée dans d'autres villes sans posséder cette portée politique.

Il nous faut néanmoins préciser que les actions furtives diffèrent des travaux *in situ*. En effet, si des points de convergence existent, ces pratiques ne se correspondent pas totalement. « Une des manifestations de la manière dont opère l'œuvre *in situ* sur le réel apparaît avec l'effet particulier que l'œuvre ou la prestation produit en retour sur ce réel dont elle a prélevé un élément. » [2] Dans le cas des pratiques furtives, le réel prélevé serait un espace-temps, doublé d'un usage du réel. La prestation produite en retour serait, nous l'avons vu, non spectaculaire, mais produirait un léger décalage. Mais l'œuvre *in situ* reconfigure le lieu où elle prend forme et, en cela, diffère des actions qui nous intéressent. Destinée à un lieu très précis, une œuvre *in situ* est créée pour un espace avec un sens puissant. Daniel Buren affirme même que sa relation au site constitue la nature même de son art. En août 1985, il réalisa *Les deux plateaux* dans la cour du Palais Royal à Paris, où il reconfigure le lieu grâce à l'emploi d'un code conceptuel strict : des rayures égales dont la forme est fonction du lieu de son installation. Dans cette cour, il installe des colonnes rayées noir et blanc de la largeur de celles qui courent le long du jardin, et dont la hauteur varie selon la profondeur du sous-sol, ce dernier étant révélé par des ouvertures grillagées où s'écoule de l'eau. Daniel Buren souligne la signification du lieu, dans une position de maîtrise globale qui ne saurait ni ne voudrait se séparer du contexte. L'œuvre est créée *en fonction* de la cour du Palais Royal, et, dans le même temps, *reconfigure* le lieu. « En ce qui me concerne, il n'y a que le lieu qui m'inspire… Je veux que le lieu fasse partie de l'œuvre. » [3] Si l'œuvre influe sur le sens du lieu, alors les actions furtives se détachent totalement des œuvres *in situ*. D'ailleurs, Mathilde Ferrer donne cette définition de l'art *in situ* : « Œuvre réalisée sur place en fonction de l'espace qui lui est imparti, afin qu'il y ait interaction de l'œuvre sur le milieu et le milieu sur l'œuvre ». [4] Or interaction a pour corollaire « interdépendance ». L'*in situ* n'est donc pas seulement le travail en situation ;

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 22.

[2] POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne : Art Édition, MAMCO , 1999, p. 97.

[3] BUREN Daniel, « C'est l'analyse du lieu qui me donne des idées », interview par Francis Rampert, sept. 2001, cité dans BARRÉ François, *op. cit.*, p.10.

[4] FERRER, *op. cit.* p. 97.

son rapport au lieu doit être tout aussi contraignant que ce qu'il implique au lieu dans lequel il se trouve.

Si l'action furtive est bien dépendante du lieu pour « avoir lieu », si elle ne peut être arrachée à celui-ci pour s'appuyer sur la réalité, si les espaces exploités sont choisis selon leur capacité d'évocation et influent le sens de l'œuvre, le lieu, lui, ne se trouve pas transformé par le passage de l'artiste.

Ainsi, les actions furtives se différencient-elles de l'*in situ* car elles n'influencent pas leur contexte. Elles se saisissent de la vie quotidienne, interrogent le banal, surprennent, mais ne vont pas marquer l'espace de leur événement. Acconci rentre chez lui et les rues de New York ne s'en trouvent pas modifiées, Boris Achour s'en va et les buissons de Los Angeles sont toujours là, Francis Alÿs quitte le Moyen Orient sans rien changer de la frontière entre Jérusalem-Est et Ouest, si ce n'est cette ligne éphémèrement matérialisée par une trace de peinture…

Le fondement des actions furtives est, nous l'avons vu, leur indéfectible attachement à la réalité. Privilégiant la présentation à la représentation, elles s'accomplissent « en vrai », l'instant vécu étant irremplaçable. Prenant place dans le corps de l'artiste, ce dernier se revêt de la ville, la colonise, y introduit des petites histoires. Ainsi, actionnant leur corps dans la cité, lieu paradigmatique de la modernité, les artistes utilisent le réel, s'y insèrent, jouent avec et à l'intérieur. Ils sortent ainsi des lieux de l'art, créent des espaces. Puissamment attachée au contexte d'accomplissement, l'action s'encre dans le réel, l'instant.

C'est ainsi que les artistes abordent le réel, infligeant de la sorte un léger impact sur la vie vécue. Mais par quel moyen cela est-il possible ? Quel secret cela cache-t-il ?

2/ Le secret du mode furtif

A/ *Une stratégie guerrière*

a) Clandestin, secret

« Furtif » signifie clandestin, secret, qui se fait à la dérobée, de manière inaperçue, fugace, discrète. Durant la guerre du Golfe, l'expression « avions furtifs » était utilisée pour designer les bombardiers américains indétectables par les radars.

Empruntée à Patrice Loubier dans l'ouvrage *Les Commensaux- Quand l'art se fait circonstances* [1], l'expression « art furtif » décrit ainsi la façon dont l'art pénètre les espaces publics et sociaux et interroge alors la notion de spectateur idéal et attendu. Le critique a lui-même utilisé ce terme suite à l'exposition *Transfert* (Bienne, Suisse, 2000), dans le catalogue de laquelle Marc-Olivier Wahler utilise l'expression « esthétique de la furtivité ». Ce dernier, pour parler des artistes pratiquant des actions subreptices, affirme : « Comme tout militaire qui se respecte […], il [l'artiste] développe des stratégies d'infiltration, élabore des réseaux furtifs et fausse les règles de visibilité. […] Il ne se place plus face au monde pour l'étudier ou l'évoquer. Il se glisse à l'intérieur de celui-ci, sillonnant la multiplicité des réseaux que notre réalité tisse tous les jours. Furtif, il semble se fondre dans les infrastructures existantes de la ville. » [2] Les artistes optent pour une tactique guerrière, afin de mieux s'infiltrer dans le réel !

Julien Blaine (de son vrai nom Christian Poitevin), poète français de la *poésie action*, nous ordonne de garder le secret : en 1982, il chute interminablement dans les escaliers de la gare St Charles à Marseille, et finit par délivrer, arrivé au bas des escaliers, le mot « chut » (*Chut*, Marseille, 1982) [3]. Jouant sur les deux occurrences, il fait croire aux passants à une chute impossible, et nous commande de nous taire !

---

[1] LOUBIER, NINACS, *op. cit.*

[2] WAHLER, *op. cit.*, p. 31.

[3] Cf. Annexes illustrations p. 23.

b) *Se camoufler : l'économie de moyens*

L'action furtive est donc une action secrète qui vient interroger notre quotidien en s'y infiltrant de façon subreptice. Investir la réalité, c'est se fondre dans la temporalité du monde concret, s'y confronter tout en s'y conformant. Pour cela, les artistes sortent dans la rue. Mais ils agissent aussi grâce à des formes, des gestes, des façons d'être du quotidien, du banal. Quels sont ces gestes ?

Vito Acconci, en 1969, va et vient pendant trois heures du coté est de la 48ème à la 52ème rues de New York, jusqu'à ce qu'il finisse par être remarqué par des passants (*A Situation Using Streets,Walking, Glancing*). Ainsi, l'artiste nous invite à prendre au sérieux l'activité ordinaire comme un fragment de réalité souveraine, mais aussi à l'interroger, comme possible fiction. Les artistes détournent, manipulent, réinventant des manières d'utiliser des formes, des lieux, des usages existants. Hétérogènes aux contextes dans lesquels les actions s'inscrivent, elles s'en distinguent néanmoins difficilement. Elles se camouflent, s'insèrent dans le contexte, pour mieux le subvertir. « Se fondre dans le décor urbain » [1] : accentuant le phénomène précédemment évoqué de brouillage entre fiction et réalité, les actions furtives reprennent pour leur compte des activités quotidiennes – déambulation ou déguisement, rumeur, observation – pour mieux les détourner, les pousser jusqu'à l'absurde.

Ainsi, l'action furtive s'inscrit dans un désir de réel comme matériau. Il ne s'agit pas d'indexation ready-made d'objets du quotidien (même si ces derniers sont souvent utilisés comme des outils [2]) : les gestes du quotidien sont investis, infiltrés, augmentés, éprouvés. Art de l'infime, de l'action de biais, ces pratiques s'insinuent dans le flux de l'ordinaire et se caractérisent par une économie de moyens, exécutant un « art du peu », pour paraphraser le titre de Boris Achour *Les Actions-peu* [3]. Ils s'insèrent dans le réel de façon subreptice età discrète, grâce à des schèmes entendus, communs et connus.

---

[1] LOUBIER, NINACS, *op. cit.*

[2] Pour plus de précisions, se référer au second chapitre de notre mémoire.

[3] Interventions anonymes et éphémères réalisées dans l'espace public, le plus souvent avec des éléments trouvés sur place. Par exemple : attacher une baguette de pain à un poteau électrique. Cet exemple ne rentre pas dans le corpus de notre mémoire car l'artiste, par son action, crée un « objet » : l'assemblage de deux éléments hétéroclites. L'action ne vaut donc pas uniquement pour elle-même.

Pour cela, ils usent de « ruses », telles que le détournement, soit « l'exécution d'une activité pour des raisons ou des motifs qui se révèlent radicalement différents de ceux qui animent habituellement ses exécutants » [1]. En cela, les actions furtives semblent s'inscrire dans un mode de pensée qui leur préexiste : les situationnistes furent en effet les premiers à mettre en avant le détournement comme arme essentielle à diriger contre la société du spectacle. Guy Debord affirmait en 1967 ce qui sera une véritable méthode pour certains artistes : « le détournement est le contraire de la citation, de l'autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu'elle est devenue citation, fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale et à l'option précise qu'elle était à l'intérieur de cette référence, exactement reconnue ou erronée. Le détournement est le langage fluide de l'anti idéologie » [2].

Pierre Huyghe entre en 1995 dans un magasin de bricolage une perceuse à la main et la dépose dans un rayonnage avant de s'en aller (*Dévoler*, 1995) [3]. Ici, l'artiste invente un geste, celui de « dévoler ». Au lieu de subtiliser un objet, il en ajoute un, s'opposant ici par l'absurde à l'idéologie de la société de consommation. Il ne cite pas un geste, il en invente un. Il ne consomme pas, il crée. L'artiste devient un « dévoleur », un inventeur de sens, de geste et de mot (« dévoler » n'est autre que le titre de l'action). Il déplace le sens d'un geste banal, le détourne, le transpose à l'envers et se fait métaphore. Étymologiquement, la métaphore signifie le déplacement, le fait de transposer quelque chose d'un lieu à un autre. Elle est le passage d'un mot dans un contexte différent, dans lequel il se voit octroyé une signification nouvelle. Ainsi, comme le propose Thierry Davila, la métaphore, « c'est ce bougé de et dans la signification, ce déplacement comme sens » [4]. L'artiste, en détournant une réalité, en inventant un mot, en lui offrant une signification, entretient avec la figure de la métaphore un lien fondamental.

Le « faire semblant », c'est à dire « une imitation ou une répétition erronée, ostensible, d'une activité moins transformée, et dont on sait que rien de concret ne résultera » [5], est aussi un mode d'intervention largement répandu au sein des actions furtives. Ainsi, Francis Alÿs se poste sur la place Zocalò de Mexico et regarde en l'air. Les passants s'interrogent : que regarde-t-il ? Au bout de 35 minutes, quelques personnes

---

[1] GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p. 83.
[2] DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris : Éditions Champ Libre, 1967, paragraphe 208.
[3] Cf. Annexes illustrations p. 24.
[4] *Un siècle d'arpenteur, les figures de la marche, op. cit*, p. 275.
[5] GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p. 57.

s’agglutinent et scrutent à leur tour : qu’y a-t-il à voir ? Et deux minutes plus tard, ce ne sont pas moins d’une dizaine de personnes qui entourent l’artiste, la tête en l’air, interrogeant le ciel. Ils regardent une minute et se dispersent : il n’y a rien à voir (*Looking up*, 2001) [1]. Rien de spectaculaire ni d’anormal alors, mais geste parfaitement irrationnel, dont rien de concret ne résultera.

« Faire semblant », détournement, métaphore sont autant de tactiques de l’artiste espion, cachant ainsi son statut artistique.

c) Sortir des cadres : l’invisibilité (artistique)

Une performance dans une galerie est cadrée comme une peinture par son dispositif de quasi-reliquaire.

Allan Kaprow

En tant que public de l’art, nous sommes conditionnés par les repères visuels, linguistiques et architecturaux de l’espace muséal ou des galeries, par des marqueurs, des cadres artistiques. Mais comment dès lors reconnaître une action dans la rue ? Comment différencier un artiste d’une personne *lambda* ?

Les artistes de l’action furtive se jouent des marqueurs de l’art. Les marqueurs désignent les bornes spatiales et temporelles de l’expérience, par exemple le cadre du tableau, le socle de la sculpture. Erving Goffman, sociologue et linguiste américain d'origine canadienne décédé en 1982, analyse, dans son ouvrage *Les cadres de l’expérience* (1974), comment toute activité sociale se prête, selon lui, à plusieurs versions ou cadrages, qui entretiennent des rapports les uns avec les autres. Ces derniers fixeraient la représentation de la réalité, orientant les perceptions, et influençant l'engagement et les conduites. Il explique ainsi : « Une activité […] est généralement séparée du flux des événements en cours par des parenthèses, ou marqueur conventionnels. Ces parenthèses conventionnelles délimitent l’activité dans le temps en lui donnant un avant et un après. A l’instar d’un cadre en bois d’une photographie, ces marqueurs ne font pas vraiment partie intégrante du contenu de l’activité et n’appartiennent pas non plus au monde extérieur : ils

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 25.

sont à la fois dedans et dehors ». [1] L'exemple classique en matière de parenthèse appartient au théâtre : le spectacle commence après que les lumières se sont éteintes, que les trois coups ont retenti et que le rideau se lève. Il s'achève lorsque le rideau tombe et que la salle s'éclaire. Pour les actions qui nous intéressent, où se trouvent les marqueurs nous permettant de délimiter l'expérience artistique ?

Nous l'avons vu, Vito Acconci, dans *The Following Piece*, décide qu'une fois par jour, du 3 au 25 octobre 1969, il prendra un badaud au hasard en filature dans les rues de New York, et le suivra jusqu'à ce que ce dernier entre dans un espace privé. L'artiste se donne lui-même des cadres : 25 jours (soit la durée de l'exposition *Street Work IV* à laquelle il avait été invité à participer), et l'entrée dans un espace privé, synonyme de fin de la filature. De même, Francis Alÿs part en quête de son sosie dans les rues d'Istanbul, Mexico et Londres (*The Döppelgänger*, 1998-1999) [2]. L'artiste/touriste doit chercher parmi les passants anonymes un piéton censé lui ressembler. Une fois que le choix s'est fixé sur une personne, il suffit de suivre son double, ce sosie inconnu, jusqu'à ce que le touriste s'apparie au marcheur rencontré. Nulle trace ici de marqueurs de l'art, les actions réalisées de manière anonyme se déroulent sans que rien ne vienne les identifier comme pratique artistique.

De même, Cristian Alexa prenant la main d'inconnus dans la rue (*Dix second couple*, 2000), Tatsumi Orimoto se promenant en « homme pain » … Pas de cartel, de *white cube*, ni de socle, pas de notice explicative ou d'affichage : les marqueurs de l'art sont totalement absents. Le seul cadre qui corresponde éventuellement à notre définition de l'action furtive serait l'invitation à une manifestation artistique (*Street Work IV* pour Acconci lors de *Following piece,* 1969 ; la 48ème Biennale de Venise pour Francis Alÿs lors de *Duett* , 1999). Toutefois, même dans ces cas, rien ne signale explicitement le statut artistique de ces actions lorsqu'elles ont lieu.

Les actions furtives sont donc des « œuvres à faible coefficient de visibilité artistique » [3], dont la portée réside dans la tension instaurée entre présence effective et dissimulation de son statut artistique.

---

[1] GOFFMAN *op. cit.*, p. 246.

[2] Cf. Annexes illustrations p. 26.

[3] WRIGHT Stephen, « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute*, n°117, 2004, p. 118-138.

d) *L'espion : l'anonymat*

La signature peut être aussi considérée comme un marqueur : Bernard Edelman, dans *L'art en conflits*, *l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie,* voit dans la place de la signature de l'artiste (en prenant comme exemple paradigmatique l'urinoir de Duchamp), un glissement de l'œuvre de l'esprit vers des œuvres marques, ou objets, dont le caractère artistique est révélé par la signature de l'artiste. Nous serions passés du « critère de création matérielle au critère de reconnaissance (nominale) par l'artiste » [1]. Il explique ainsi que la signature a changé de sens : « apposée, à l'origine, sur une œuvre, pour authentifier le lien qui l'unit à l'artiste, elle prend, désormais, une valeur déclarative – je dis et je certifie que ceci est mon œuvre puisque moi-même, artiste, je l'ai signée » [2]. Ainsi, la signature viendrait certifier le statut artistique d'un artefact.

Or, comme nous l'avons vu, l'action se déroule sur le mode de l'anonymat. Selon André Chastel, qui propose une petite histoire de la signature dans *La Revue de l'art*, « c'est le nom, l'apposition de la signature, qui définit *l'œuvre d'art* ou ce qui est appelé ainsi par antonomase […]. C'est en somme, sur le phénomène devenu exorbitant de la signature que pivote l'évolution à la faveur de laquelle le discours (esthétique ou non) prend le pas sur la réalisation […] » [3]. La signature a donc pour fonction de mettre à jour l'essence artistique cachée d'un objet. La notoriété de l'artiste participe, de plus, bien évidemment, à la détermination d'une « valeur » artistique. Or c'est exactement l'inverse qui s'accomplit au travers des actions furtives. Lorsqu'elle a lieu, elle ne s'appuie pas sur le champ sémiotique qu'est la signature, l'artiste s'exécutant dans l'anonymat le plus total.

En avril 1970, Vito Acconci demanda à des étudiants de l'Oberlin College (Ohio) de surveiller l'entrée du Peters Hall (qui abrite le bureau du doyen, du directeur des études, du secrétaire, etc.), du 16 avril à minuit jusqu'au 12 mai minuit (*Spy poject*). Leur mission était simple : poster un espion, qui prendra une photo couleur de ce qu'il surveille toutes les heures. Plusieurs personnes peuvent se relayer. « Ainsi Vito Acconci travaille-t-il dans l'espace public parce qu'il considère qu'il y peut échapper à l'autorité (et aux autorités) de

---

[1] DUPONT Agathe, *Les créations éphémères ou immatérielles et leurs traces, des années 1960 à nos jours, dans les collections du Centre Pompidou- Musée National d'art moderne : situation paradoxale de l'artiste par rapport à sa création,* Mémoire de recherche appliquée 2[éme] année de second cycle de l'École du Louvre, sous la direction de Didier Schulmann, 2004-2005, (non publié).

[2] EDELMAN Bernard, HEINICH Nathalie, *L'art en conflits*, *l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris : Éditions La découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 203.

[3] CHASTEL André, « Signature et signe », *Revue d'art*, n°26, 1974, p. 13.

l’art, "cela devient un lieu où bougent les esprits" » [1] , et l’artiste, lui, se fait espion.

Car s’il est bien visible, ce n’est pas en tant que tel ; ce qu’il sait être diffère de la façon dont il est perçu. C’est ainsi que Marc-Olivier Wahler compare les artistes d’aujourd’hui à la femme de Colombo : « invisible, irréparable, elle opère comme une ombre furtive : elle s’infiltre insidieusement dans chaque pensée du lieutenant, et, partant, de son entourage ». [2] Stephen Wright, lui, choisit la figure de l’espion ou de l’agent secret pour comparer les pratiques à faible coefficient de visibilité artistique. « Il devient de fait un art espion, un art braconnier, en mesure de chasser sur les terrains qui lui sont en principe interdits » [3]. Le critique reprend ici la théorie de Michel de Certeau, selon laquelle « le quotidien s’invente avec mille manières de braconner » [4]. Or Vito Acconci, dans *Spy poject,* semble incarner à la lettre cette métaphore. Il fait de l’invisibilité une véritable stratégie pour sortir du monde de l’art, et de la figure de l’espion un modèle à détourner.

B/ *Un art sans spectateur*

Résulte alors de ces actions un mode de présence singulier ; sortir des lieux de l’art habituels induit une rencontre fortuite et inattendue, qui requalifie la mise en vue de l’œuvre : elle se remarque, mais non comme telle, et uniquement par l’intervalle qu’elle crée, la fausse note qu’elle joue, la très légère dissonance qui trouble nos habitudes. Mais qui la remarque ?

a) Turista maluco !

De par leur caractère furtif, les actions ne s’accommodent pas de la relation traditionnelle artiste/public. Pour Charles Harrison, « l’occurrence de l’œuvre d’art est le point d’intersection de ses deux arcs : l’un formé par la gamme de compréhensions […] qui est délimitée par le concept "artiste", l’autre […] qui sont des valeurs du variable "public". […] Ainsi, le point d’intersection de cette forme de public que représente le "spectateur suffisamment sensible et convenablement informé" d’avec cette forme d’artiste qui est un auteur individuel doué d’expressivité, localise l’œuvre d’art moderne normale et

---

[1] ACCONCI Vito, *Art Press*, février 1992, cité par François Barré dans BARRÉ, *op. cit.*, p. 7-8.

[2] WAHLER, *op. cit.*, p. 31.

[3] WRIGHT Stephen, entretien avec THOUVENIN Corinne, « Laboratoire », le RARE, *Réseau d’Art, Recherche et Essai*, www.le-rare.com/laboratoire.php. (page consulté le 24 mars 2008).

[4] DE CERTEAU, *op.cit.*, p. XXXVI.

normative » [1]. Mais lorsqu’une pratique a lieu en dehors des institutions, sans cadre ni marqueur pour le désigner comme artistique, le point d’intersection ne peut correspondre celui explicité par Charles Harrison. En effet, le spectateur n’est pas « suffisamment sensible et convenablement informé » : il n’est tout simplement pas averti. L’anonymat et l’extrême discrétion de ces actions ne peuvent que nous amener à nous interroger : s'agit-il d’un art sans spectateur, puisque le « témoin » ne sait pas qu’il voit de l’art ?

Turista Maluco [2] (touriste fou) est un exemple explicite, bien que ce travail, à mi-chemin entre l’« installation » et l’action, n’adhère pas exactement à notre définition de l’action furtive. Elle n’en est pas moins significative : en 1991 au Brésil, au gré d’une pérégrination qui conduisit l’artiste dans un marché de rue, Gabriel Orozco a disposé sur des étals vides des oranges, trouvées sur place, en un ordonnancement simultanément précis et hasardeux. Pour l’artiste, son travail consiste à « activer l’espace entre le signe et le spectateur ou une tierce personne qui regarde, qui perçoit l’espace » [3]. Mais un homme, le voyant intervenir, s’est écrié « Turistica maluco ! », formule devenue le titre de l’œuvre. Ce travail a donc été vu, mais comme folie. L’artiste n’est pas considéré comme tel, mais comme touriste fou.

b) *Témoins et usagers*

Comme l’affirme Stephen Wright à propos de travaux d’artistes éphémères réalisés en dehors des cadres normés de l’art, « en l’absence d’un cadre artistique – en l’absence de la signature d’un auteur, entre autres, on les voit, certes, mais pas comme des propositions se réclamant d’un statut artistique : en ces conditions, celui qui voit n’a strictement aucune raison de se transformer en spectateur » [4]. Mais s’il n’y a pas de spectateur, comment définir ces personnes qui croisent les actions furtives ?

En lieu et place de public, nous pourrions proposer la notion de « témoin », car ce dernier se définit comme une « personne qui assiste à un événement, un fait, et le

[1] HARRISON Charles, « Art object and art work » dans *L’art conceptuel, une perspective,* Paris : Musée art Moderne de la ville de Paris, 1990, p. 55.

[2] Cf. Annexes illustrations p. 28.

[3] OROZCO Gabriel, *Clinton is innocent,* Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville, 1998, p.42.

[4] WRIGHT Stephen, entretien avec THOUVENIN Corinne, *op.cit.*

perçoit »[1]. Pourtant, celui qui assiste à une action furtive ne la *perçoit* pas comme artistique. Il pourra en témoigner, mais uniquement selon les faits, sans en comprendre le statut. Il est difficile alors de le qualifier comme témoin.

D'aucuns préfèrent parler d'usagers : usagers de l'espace public, et, par extension, usagers de l'art. Bien qu'usager s'oppose à spectateur (« personne qui regarde ce qui se passe sans y être mêlé »[2]), cette notion n'implique par pour autant l'implication sociale à laquelle aspire l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud[3], dont les relations humaines forment le point de départ. Si Stephen Wright parle plutôt d'usager, c'est « pour éviter d'avoir à parler de public ou de "spectatorialité" et donc d'introduire une connotation de consumérisme visuel »[4]. Il conçoit ainsi l'idée d'un art promouvant le droit de se constituer en usagers et non comme spectateur.

Cependant, si aucun « témoin » ou « usager » ne remarque l'action, l'artiste prend donc le risque de poser son geste en pure perte ; là réside également sa beauté.

c) *Non théâtralité*

Sans public, ces œuvres ne relèvent pas du régime de la représentation et n'installent pas un face-à-face avec un tiers. Cette question du spectateur et de la théâtralité qu'elle induit est une préoccupation primordiale pour le théoricien du *happening* Allan Kaprow. Il est intéressant de remarquer que ce qu'il nomme dans *L'art et la vie confondus* « la performance non théâtrale »[5] jette les prémices d'un « non » public, témoin de l'action sans en connaître la portée artistique délibérée. Dans son ouvrage, Kaprow relate le happening *Fièvre à Berlin* de Wolf Vostell, réalisé en 1973 à Berlin[6]. Ce dernier convoqua convoqua une centaine de participants pour un *happening*. Ils arrivèrent en voiture, les parquèrent en rangées de dix sur un vaste terrain vague près du mur séparant Berlin-Est et Berlin-Ouest. Au signal, toutes les voitures démarrent et avancent très lentement. Après

---

[1] *Le Petit Robert*, *op . cit.*

[2] *Ibid.*

[3] BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du Réel , 1998. L'auteur y théorise l'esthétique de la relation en art contemporain, où la production de gestes et de convivialité prime sur les choses matérielles.

[4] WRIGHT Stephen, *Martha Rosler Librairy*, Paris : Institut national d'histoire de l'art, 2007, p. 38.

[5] KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Allan, *L'art et la vie confondus*, textes réunis par KELLEY Jeff, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1996, p.199-216.

[6] Cf. Annexes illustrations p. 29.

trente minute, le moteur est coupé, les gens sortent des voitures et ouvrent et ferment le coffre 750 fois, placent et sortent une assiette blanche 375 fois, aussi vite que possible. Ils placent ensuite des lambeaux de vêtement devant la voiture, y posent l'assiette, versent une poignée de sel sur l'assiette, redémarrent la voiture, roulent sur l'assiette, lèchent leur main. Enfin, il leur est demandé de coudre l'assiette dans les lambeaux de vêtement et d'accrocher le tout à un arbre, avec le carnet de note mentionnant les changements de vitesse et le nombre d'embrayage. Ces notes seront déchirées la prochaine fois que le participant aura de la fièvre. Trois jours plus tard, le participant rencontrera Vostell pour une conversation.

Pour Kaprow, le fait de ne pas convoquer de spectateurs impliquait alors une non théâtralité. Et pourtant, voici ses mots : « Spectacle et apocalypse se font échos dans tout ce qu'il conçoit, cependant, seuls les participants peuvent en faire l'expérience. Dans le mirador, les gardes regardaient le spectacle avec curiosité et les gens qui se promenaient dans les jardins avoisinants regardaient pendant quelques temps avant de poursuivre leur chemin. Une telle observation est fortuite et accidentelle, dénuée d'informations et d'attentes. Les participants cependant, étant des initiés volontaires à un quasi rituel, auquel le monde environnant, paisible et indifférent, servait de contexte. C'est ce qui, pour moi, donnait son caractère poignant à la pièce. » [1] Le paradoxe avec lequel l'auteur parle de spectacle sans spectateur est notable. Dans sa définition du *happening*, Kaprow affirme qu'il ne doit pas y avoir de public pour regarder un *happening* : « Les beaux-arts demandent traditionnellement, pour être appréciés, des observateurs physiquement passifs qui travaillent avec leur esprit pour découvrir ce que leurs sens enregistrent. Mais les happenings sont un art d'activité, exigeant que création et réalisation, œuvre d'art et connaisseur, œuvre d'art et vie soient inséparables » [2].

Or les actions furtives se distinguent du *happening*, car elles n'ont pas lieu dans les galeries et ne convoquent pas de participant. En s'incarnant uniquement dans le corps de l'artiste, l'action furtive remet en cause la notion de théâtralité et de spectacle. La théâtralisation de la rencontre n'est pas souhaitée, le mime ne remplace pas l'action, et la mise en scène ne l'emporte pas sur l'effectivité ténue. En effet, une spectacularisation de l'action annihilerait toute dimension de l'anonymat et de la discrétion, en la dramatisant par exemple [3].

---

[1] KAPROW, *L'art et la vie confondus, op. cit.*, p. 199.

[2] *Ibid.*

[3] Nous avons conscience que certaines actions de notre corpus échappent à cette notion : lorsque Tatsumi

Renaud Auguste-Dormeuil, artiste français né en 1968, détecte par le biais de formes informatives et utilitaires les systèmes et les lieux de surveillance. Son travail suit ainsi une ligne qui n'est pas sans rappeler la paranoïa ambiante dans notre société occidentale… En 2001, il invente un *Contre-Project Panopticon* [1] : un vélo qui permet de se déplacer sans être repéré depuis un avion, un hélicoptère ou un satellite. Nous retrouvons ici la figure de l'espion. En effet, surmonté d'une voile rigide constituée de panneaux réfléchissants, un jeu de miroir renvoie au ciel une image… du sol ! L'utilisateur du vélo est donc invisible. Mais la dimension discrète et subreptice de l'action est ici complètement annulée : impossible pour la personne utilisant ce vélo de passer inaperçu aux yeux des passants.

C'est ainsi que Joseph Mouton critique le caractère spectaculaire du terme *activité*, qui « enregistre sans doute un *désœuvrement* qui frappe l'art contemporain […]. Même les œuvres d'aujourd'hui sont dominées par la forme spectaculaire, événementielle, consumériste qui seule peut les "activer" » [2]. L'action furtive s'oppose à cette vision pessimiste de l'activité ; cet art du peu qui nous intéresse est un art de l'infime qui, en décalant quelques gestes du quotidien, vient bouleverser le rapport au spectateur. Nous l'avons vu, les artistes s'opposent à « la société du spectacle » pour faire de la rue un lieu à habiter, vivre et expérimenter.

Certains artistes jouent sur ces notions de théâtralité. Ainsi, le collectif Untel réalisa une série d'interventions dans l'espace urbain de 1975 à 1980 : en 1975, un des leurs se traîna sur le sol, les yeux bandés, rampant le long du trottoir de la rue de Rivoli (*Appréhension du sol urbain*). Or, un de ses membres fondateur, Philippe Cazal, affirme s'être servi, faute de moyen, « de la rue comme d'un décor. […] Nous cherchions avant tout à créer une situation visuelle, et, pour ce faire, à nous confronter avec la réalité ambiante » [3]. Cela nous paraît ne pas entrer en accord avec les performances contemporaines, qui, elles, s'insinuent dans l'espace urbain pour l'habiter, l'expérimenter, et non pas s'en servir comme d'un décor.

Orimoto se promène en « homme pain », il est évident que le spectaculaire n'est pas loin. Cependant cette idée s'applique idéalement à la majorité des actions furtives.

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 31.

[2] MOUTON Joseph, « Politique du travail sans œuvre, sur quelques œuvres de Tatiana Trouvé », *Parachute*, n°122,2006 p. 70.

[3] CAZAL Philippe, entretien, *Performing the city, Actions et performances artistiques dans l'espace public 1960-1980,* Paris : INHA, 2009, p. 35.

Mais il nous apparaît que c'est chez Jordi Colomer que la notion de décor, de mise en scène, est réellement questionnée. L'artiste, né à Barcelone en 1962, y étudia l'art et l'architecture. Son intérêt pour le théâtre moderne et contemporain, parallèlement à l'urbanisme, se ressent particulièrement dans *Anarchitekton* (2002-2004) [1], une série de « micro-fictions-actions », aussi théâtrales que furtives, spectaculaires qu'économes, drôles que graves.

Le néologisme du titre n'est pas sans rappeler la contraction entre *architekton* (mot grec signifiant architecture et urbaniste) et « anarchitecture », terme inventé par l'artiste américain Gordon Matta Clark. Il fait également référence aux « architectones », nom donné par Kasimir Malevitch à ses modèles en plâtre dont l'architecture formelle est dégagée de toute préoccupation fonctionnelle.

Un personnage, nommé Idroj Sanicne (Jordi Encinas à l'envers), manifeste, seul dans la rue. En guise de banderole et de slogan, il brandit, dans les villes de Barcelone, Bucarest, Brasilia et Osaka, les modèles réduits en carton des bâtiments emblématiques de l'architecture moderniste. S'agit-il d'une revendication, d'une proposition critique ? Colomer laisse planer le doute, mais le renversement des échelles spatiales invite au questionnement de la place que nous occupons dans la ville, ainsi que de nos rapports avec l'architecture et le monument. En jouant sur la différence d'échelle entre les maquettes et les bâtiments environnants, qui se confondent, cet étrange dispositif offre un regard critique et « déroutant » sur ces franges urbaines où l'architecture s'est souvent développée de façon anarchique, sans véritable réflexion ; les maquettes d'immeubles qu'il brandit sont des étendards grotesques, des provocations utopiques. Objet pauvre et par essence tautologique, pur artifice incapable de la moindre action sur la ville, la maquette est comme sortie des coulisses d'un théâtre où elle aurait servi d'élément de décor sur une toile de fond urbaine. La ville y apparaît comme scène où le complice de Jordi Colomer se produit.

Pourtant, aucun spectateur ou participant n'est convié, le seul étant l'ami de Colomer, considéré comme son double, et non comme acteur, courant dans la ville, les maquettes à bout de bras, tel un gréviste solitaire.

Scène et théâtre ne sont à priori pas compatibles avec l'action furtive, mais, jouant sur la nature ambivalente de son travail, prenant place dans une indétermination entre acteur, participant, artiste, non théâtralité, non spectateur, Jordi Colomer évolue aux

---

[1] Cf. Annexes illustrations p. 32.

frontières des genres.

d) *Sans spectateur, pas de performance*

Après avoir défini le terme « furtif » et tenté d'expliciter la spécificité des actions, interrogeons nous sur l'occurrence : pourquoi avoir choisi « action » ? En quoi ce terme nous permet de spécifier plus justement les actes qui nous intéressent, quand le mot « performance » existe déjà ?

C'est par la négative que nous pourrons justifier notre choix. En effet, qu'est-ce qu'une performance exactement ? Bien qu'il paraisse impossible de définir pleinement ce terme, Arnaud Labelle-Rojoux affirme : « L'attitude performance pourrait se résumer en quelques évidences : refus de l'objet sacralisé, accent mis davantage sur le processus créateur que sur l'œuvre finie, volonté d'agir hors du champ de l'art, invention de structures propres à son expression » [1]. Négation objectale, « événement de sa propre effectuation », l'action furtive se projette dans le monde réel et plus particulièrement la ville, détournant nos modes de fonctionnement au quotidien ; elles ne semblent alors pas se distinguer d'une performance.

RoseLee Goldberg offre une définition plus large encore : « L'œuvre peut être présentée en solo ou en groupe, être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels réalisés par l'artiste, seul ou en collaboration, et produite dans les lieux les plus divers, des galeries d'art aux musées et aux espaces “alternatifs”. À la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien […]. La performance peut consister tout aussi bien en une série de gestes de caractère intimiste qu'en un théâtre visuel à grande échelle ; certains durent quelques minutes, d'autres plusieurs heures. Elle peut n'être exécutée qu'une seule fois ou réitérée, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions » [2]. Les actions furtives, produites dans la ville, prenant place dans le corps de l'artiste, accomplissant des gestes du quotidien poussés à leurs extrémités, seraient-elles des formes de performances ?

---

[1] LABELLE ROJOUX Arnaud, « Performance attitude Regard sur l'art performance européen de 1966 aux années 80 », *Hors Limites l'art et la vie 1952-1994*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1994, p.223

[2] GOLDBERG RoseLee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris : Éditions Thames & Hudson, L'univers de l'art, 2001, p. 8.

L'absence de public lors de l'exécution d'une action furtive est fondamentale, et nous permet d'expliciter pourquoi nous avons préféré le terme d'action à celui de performance. En effet, la présence d'un public semble presque indispensable à la performance. RoseLee Goldberg l'affirme : « La performance est une façon d'appeler directement le public, de heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et de ses rapports avec la culture » [1]. Mathilde Ferrer insiste aussi sur ce point : est performance un « accomplissement-œuvre : accomplissement public en tant qu'œuvre d'art, ne nécessitant aucun savoir-faire particulier, sans fonction sinon d'exister fugitivement, multidisciplinaire ou tendant au niveau zéro de l'expression […]. La performance n'existe que dans l'instant, […] n'existe que dans la mémoire des spectateurs » [2]. Nous observons qu'il est généralement considéré que la performance limite la distance entre le performeur et le spectateur, public et artiste vivant l'œuvre simultanément. Or, comme nous l'avons vu précédemment, les actions furtives ne convoquent pas de spectateur. Peut-on alors parler de performance ?

Pour Stephen Wright, la performance a un statut ontologique stable : les performeurs sont des candidats à la reconnaissance artistique, ils souhaitent êtres visibles comme tel, et exécutent alors leurs actions dans un cadre normatif de l'art. Stephen Wright affirme alors qu'en pratiquant une configuration symbolique en dehors d'un cadre qui l'active comme proposition artistique, le statut ontologique des travaux qui nous intéressent diffère de celui de la performance. En effet, pour reprendre Berckley, si « esse est percipi » (être, c'est être perçu), c'est aussi être perçu comme tel. « Car, en fin de compte, sans l'adhésion du public, au caractère artistique de la proposition, validant ainsi sa prétention à la reconnaissance ("ceci est de l'art") par une suspension volontaire de l'incrédulité, l'art ne peut avoir lieu. » [3] Les actions furtives sont donc des « œuvres à faible coefficient de visibilité artistique » [4], qui ne se laissent pas appréhender comme telles. C'est seulement *a posteriori*, grâce à d'autres mediums, que l'action est perçue comme étant artistique, comme nous le verrons plus loin.

---

[1] GOLDBERG, *op. cit.,* p. 8.

[2] FERRER, *op. cit.*, p. 133.

[3] WRIGHT Stephen, « Lieux de poursuivre ? Réflexions sur le Criticable Art ensemble et l'affaire Kurtz », dans BABIN Sylvette, *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal : Édition Esse, 2005, p. 88.

[4] WRIGHT, « L'avenir du ready-made réciproque … », *art. cit.*, p. 118-138.

Se différenciant de la performance par son caractère secret et subreptice, le terme « action » semble alors plus approprié pour designer les pratiques qui nous intéressent.

En privilégiant les formes disséminées et l'infiltration, en se donnant à voir sans intitulé ni enseigne en dehors des cadres de l'art, les artistes camouflent le statut artistique de l'action. Il est difficile alors de la distinguer des autres activités. Présente, l'action furtive passe pourtant inaperçue, car elle tait son statut artistique. Tel l'espion, l'artiste se camoufle. Anonyme, pris pour fou, il utilise ainsi un alphabet à la fois intégré (une action ordinaire) et dissonant (poussée jusqu'à l'absurde, inutile ou étrange dans ce lieu et à cet instant-là), c'est-à-dire, dont le propos vient mettre en débat l'opinion dominante. Loin de la théâtralité, les actions furtives, en dissimulant leur statut artistique, s'inscrivent ainsi pleinement dans le réel.

3/Effectivité, à l'heure où « ce n'est que de l'art »

Mais pourquoi ce désir de sortir du monde de l'art, de s'inscrire dans le réel, de réinjecter l'activité artistique dans le quotidien ? Pourquoi quitter le monde des images, quitter la représentation pour la présentation directe et sans intermédiaire ? Qu'apporte la posture radicale de l'anonymat, du faible coefficient de visibilité artistique ?

A/ « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » (Robert Filliou)

a) Plus près de la vie

Les actions furtives, en injectant du fictif dans le réel, en s'insérant dans les modèles du quotidien pour mieux le fictionnaliser, semblent appliquer à la lettre la maxime de Robert Filliou. Or les actions furtives sont les héritières directes d'une utopie chère aux avant-gardes historiques : réconcilier l'art et la vie en les fusionnant, c'est-à-dire en sublimant l'art dans la vie. [1]

Diane Borsato, artiste canadienne vivant à Toronto, interpellée par une étude prouvant que le fait d'être touché physiquement, même de manière inconsciente, affectait notre comportement et notre bien-être, décida alors, durant un mois, d'aller délibérément cogner, frotter, toucher, caresser les étrangers dans la rue, le métro, les caissiers des magasins, etc. (*Touching 1000 people*, Montréal, 2000/Vancouver, 2003 [2]). Elle rechercha ainsi quel était le plus petit geste possible qui puisse avoir un effet sur le *quidam*, l'inscrivant dans son propre quotidien.

L'artiste canadienne semble répondre ainsi à David Le Breton, qui, dans *L'adieu au corps* [3], s'inquiète du devenir du corps, de plus en plus vécu – dans les société occidentales

---

[1] La révolution de 1917 fit éclater en Russie les barrières maintenues entre l'art, la vie et la politique. Maïakovski et ses amis créent les affiches et les slogans d'un monde en voie de transformation. De gigantesques fêtes et parades sont alors organisées, tandis que les spectacles futuristes auront pour pendant l'agitation et les scandales des dadaïstes et des surréalistes. La fin des années 50 voient l'émergence de Gutaï au Japon, tandis que l'Europe et l'Amérique sont secouées pas l'apparition des *events*. Rauschenberg déclare ainsi travailler sur la mince frontière, dans cette interstice et interface qui sépare l'un de l'autre l'art de la vie. L'art de l'action fut même considéré comme un « antidote indispensable aux effets distanciateurs et aliénants de la technologie » (Goldberg, *op.cit.*, p. 225), un refus de la société de consommation, un désir de croiser l'art et la vie. Et en 1998 encore, Richard Martel donne pour titre à l'avant propos du catalogue *Art Action, 1958-1998* (colloque Inter Art et Le Lieu, Inter Éditeur, Québec, 1998) : « L'art de la rencontre ».

[2] Cf. Annexes illustration p. 27.

[3] LE BRETON David, *L'Adieu au corps*, Paris : Éditions Métailié, 1999.

du moins – comme un objet qu'il conviendrait de remodeler, reconfigurer, afin de l'améliorer, de le rendre plus efficace, plus beau, dans l'oubli de ce qu'il représente : la racine identitaire de l'homme. Diane Borsato, et les artistes de l'action furtive, utilisant leur corps pour une action non utilitaire, non rentable *a priori*, nous enjoignent à redécouvrir notre corps, à lui redonner sa vérité ontologique, son identité ; plus près de la vie.

b) Plus près des gens

De plus, sortir des lieux de l'art permettrait, semble-t-il – naïvement peut-être –, de rejoindre le non public des musées et galerie, de s'adresser à tous pour interroger notre monde contemporain, et de refuser le caractère aliénant du marché de l'art et du système économique. Ainsi, Marcelo Cidad, né en 1979 à Sao Paulo, au Brésil, s'interroge : « *Porque Duchamp caminhava ?* » (Pourquoi Duchamp marchait-il ? [1]). Il longe alors 5 km de la rue Augusta à Sao Paulo, passant progressivement d'un quartier extrêmement pauvre à un des quartiers les plus riches de la ville. Il croise mendiants et jeunes filles, trottoirs éventrés et demeures luxueuses, *quidam*s et prostituées, dealers et voitures sophistiquées… En effet, cette rue réunit deux aspects de la ville, qui coexistent et se superposent, dans un dénivelé social et politique au contraste violent. L'artiste marque son passage, appose ça et là sa signature, des commentaires, une paire de moustaches ironique sur un visage publicitaire, faisant par là référence au ready made rectifié de Duchamp *LHOOQ* (1919), cherchant ainsi à répondre à la question : pourquoi Duchamp marchait-il ? Peut-être pour s'articuler au monde qui l'entoure. Marcelo Cidad retient l'étonnante leçon de vie de l'artiste, personnalité non conformiste, désobéissante, joueur affranchi, pour qui la marche contribuait à la construction de soi comme artiste et comme homme. Se déplacer, marcher, agir, être en action dans la rue, pour s'approcher de la vie, pour faire de la pratique artistique un événement quotidien, et rendre la vie plus intéressante que l'art ?

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 38.

B/ Micropolitiques ; dispositifs quasi mutiques

a) Politikos

Il nous semble qu'en apparaissant en réel, dans la ville, les artistes viennent se frotter à la société – l'origine du terme provient du latin *societas*, « association », et représente donc le principe même de l'être ensemble – se frotter à la société donc, pour la réévaluer, la soumettre à un examen critique, l'interroger. Pour Michel Foucault, développer l'action est une façon de « privilégier ce qui est positif et multiple, la différence plutôt que l'uniformité, les flux plutôt que les harmonies, les arrangements mouvants plutôt que les systèmes. Croire que ce qui est productif n'est pas sédentaire mais nomade » [1]. Ainsi l'artiste se fait nomade, ou immigré, comme aime à se définir le mexicain Gabriel Orozco, pour « développer l'action », se frotter aux disjonctions. Dans *Piedra que cede* (1992) [2], Orozco pousse devant lui une boule de plasticine grise d'un diamètre de 50 cm et d'un poids équivalent à celui de l'artiste. Roulé dans la ville de New York, ce globe est l'autoportrait parfait de l'artiste en nomade. Francis Alÿs, lui, préfère la figure du touriste : il se poste sur la place Zocalò de Mexico entre un plombier et un peintre à la recherche d'emploi. Tous annoncent leur métier à l'aide d'une petite pancarte ; Francis Alÿs se proclame métaphoriquement touriste (*Turista,* 1996) [3], transformant l'artiste en une figure du nomadisme.

Agissant sur le territoire urbain, il est intéressant de constater que l'étymologie du terme « politique », se rapporte à la cité (*politikos,* « de la cité »). Francis Alÿs, malgré l'apparente nonchalance de ses actions, exprime ainsi la dimension politique de son travail : « La racine de politique est *polis*. À partir du moment où la ville est choisie comme champ d'expérimentation, le domaine du travail est par définition politique, au-delà de tout engagement personnel » [4]. Ainsi, les artistes agissant dans la cité s'inscrivent dans un panorama politique, indéniablement enracinés dans les pratiques d'un contexte.

---

[1] FOUCAULT Michel, *The Foucault Reader,* New York: The Pantheon book, 1984, p. 23.

[2] Cf. Annexes illustrations, p. 39.

[3] *Ibid.*, p. 40.

[4] ALŸS Francis, entretien avec TORRES David, « Francis Alÿs, simple passant », *art press*, n°263, 2000, p. 18-23.

En 1994, Marie-Ange Guilleminot se dissimule derrière un mur de la gare routière de Tel-Aviv où un attentat à la bombe a eu lieu. À travers deux trous percés dans la paroi par l'explosion, elle laisse dépasser ses mains en invitant les passants à la toucher par une poignée de main ou une caresse (*Le geste*) [1]. Ce geste simple, ancré dans un lieu où les tensions politiques sont prépondérantes, devient alors politique, mais sans revendication, par le simple fait d'être là. Tout comme *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic ; the green line* de Francis Alÿs, le simple fait de s'ancrer dans le réel offre une dimension politique à des gestes anodins. Contextuelles, ces actions sont enrichies d'une portée transgressive par le simple fait de se situer dans un lieu chargé politiquement.

b) Changements d'enjeux

Cependant, il faut prendre ici la mesure du changement, dans la virulence politique, entre les artistes des années 1960-1970 et les plasticiens contemporains. Si ces derniers assument un héritage, ils savent aussi s'en éloigner.

En 1966, Waltraud Höllinger, artiste autrichienne, cesse d'exister et adopte pour pseudonyme VALIE EXPORT. L'idée lui vient d'une marque de cigarettes, « smart export », à forte connotation machiste (c'était alors l'équivalent des Gauloises). Le choix de l'emblème est un référent symbolique évident, car la cigarette est alors un « attribut viril ». Dotée de ce nom, elle réalise alors des actions opposées au machisme dominant des actionnistes viennois. Ainsi, en 1968, elle réalise *Aktionshose: Genitalpanik* (soit en français « action de pantalon : panique génitale »). Cheveux ébouriffés et vêtue d'une chemise sombre, une gourmette brillante au poignet droit, des chaussures à talons et un pantalon ouvert au niveau des parties génitales, elle parcoure lentement un cinéma qui diffuse un film pornographique. Montant sur la scène, devant l'écran de projection, elle propose aux hommes de disposer de son sexe, avant de marcher entre les rangs. « *Genital Panic* eut lieu dans un cinéma de Munich qui montrait des films porno. [...] Entre les films, j'ai dit aux spectateurs qu'ils étaient venus dans cette salle particulière pour y voir des films sexuels, qu'ils avaient maintenant à leur disposition de vrais organes génitaux, et qu'ils pouvaient leur faire tout ce qu'ils voulaient. J'ai parcouru lentement chaque rangée, en faisant face aux gens. Je ne me déplaçais pas de manière érotique. […] À mesure que

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 41.

j'allais d'une rangée à l'autre, chacun se levait en silence et quittait la salle. Hors du contexte filmique, c'était pour eux une façon totalement différente d'être en contact avec ce symbole érotique particulier » [1]. Ainsi, en exposant son sexe à la vue des autres, elle opposait le réel à la représentation des films projetés dans ce cinéma et dans lequel l'image de la femme était passive et soumise. L'oppression de la femme est ici renversée violemment, cette dernière se structurant comme une personne autonome et de pouvoir ! Action féministe par excellence, le « woman power » y est montré de façon exacerbée, dans le but de briser les rapports sociaux dominants et défendre au sens propre les droits des femmes. L'art est politique, et même militant !

De même, Adrian Piper est une artiste afro-américaine engagée. En 1970, elle commence une série intitulée *Catalysis*, dans laquelle elle se transforme en personne répulsive et sort en public pour éprouver les réponses fréquemment dédaigneuses. Ces explorations dans la xénophobie ont impliqué des activités telles que se vêtir d'un tee-shirt maculé de peinture collante et humide tout en faisant des emplettes chez Macy, un magasin chic. Son travail s'est concentré sur l'interaction entre l'artiste et le public, et plus spécifiquement, sur les réactions des individus à sa présence.

Mona Hatoum s'inscrit elle aussi dans une posture politique, mais à travers une expression déjà plus nuancée. Née en Palestine, elle a grandi à Beyrouth avant de s'exiler à Vancouver puis à Londres où elle vit depuis 1975. Dans *Performance Still* (1995) [2], elle fait d'une paire de chaussures un instrument de torture : pieds nus, chaussures lourdes et noires ligaturées aux chevilles, les jambes de son pantalon levées, elle marche sur les trottoirs en traînant ostensiblement ses pieds. Les objets de la vie domestique et banale deviennent alors des instruments de menace, l'artiste puisant dans sa colère face à la dépossession de son peuple son sentiment que le monde est un endroit hostile.

Sans spectateur, anonymes, inscrites dans la rue, reposant sur le corps de l'artiste en mouvement, *Aktionshose: Genitalpanik* de VALIE EXPORT, la série *Catalysis* d'Adrian Piper ou la *Performance still* de Mona Hatoum possèdent des caractéristiques propres à l'action furtive. Mais les revendications politiques hautement proclamées (et fondées !) des artistes dans les années 70 diffèrent des pratiques des artistes de l'action furtive, pour lesquels l'engagement politique se fait moins affirmé, plus ténu, ce qui se ressent d'ailleurs

[1] VALIE EXPORT, citée dans l'interview avec R. Askey (R. Askey « Ein Interview mit Valie Export, Hught performance », vol. 4 n°1, *Frühjahr*, 1981, p. 80), dans Valie export, Paris : Centre National de la Photographie, 2003, p. 36.

[2] Cf. Annexes illustrations, p.41.

dans le travail de Mona Hatoum.

c) Post modernisme et déclin des utopies

En effet, si les projets sont optimistes, comme nous l'avons vu précédemment, si leur désir est de rapprocher l'art et la vie, et même si leur pratique est fondamentalement politique, il est pourtant aujourd'hui communément admis que l'art n'a pas d'impact direct sur le réel, ni sur le public de l'art. « L'artiste de la fin du XXème siècle le sait bien : le pouvoir socio-politique de ses créations, pour l'essentiel, est quantité négligeable » [1], déplore par ailleurs Paul Ardenne.

Face au déclin de l'engagement et de l'utopisme qui induisit une nouvelle relation à l'histoire et à la politique, des philosophes français utilisèrent, dans les années 1970-1980, le terme « postmoderne » [2]. Pour Jean-François Lyotard, « postmoderne » « désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XXème siècle. […] En simplifiant à l'extrême, on tient pour postmoderne l'incrédulité à l'égard des métarécits » [3]. Et donc une forme de scepticisme voire de cynisme face aux utopies des avant-gardes.

Si la terminologie comme la chronologie restent discutées, il est accordé à la « postmodernité » un contenu conceptuel ainsi qu'une existence historique indéniable. Selon Paul Ardenne et Christine Macel, commissaires de l'exposition *Micropolitique*, le post moderne signifie « le refus des modes d'êtres du moderne tels que le culte du nouveau, l'avant-gardisme, la globalisation et une téléologie de l'utopie » [4]. Par exemple, la seule année 1989 reflète à elle seule une telle mutation : la chute du bloc soviétique, entre la destruction du mur de Berlin, et deux ans plus tard, la dissolution de l'Union Soviétique, ne permet plus de penser le monde selon un modèle bipolaire (opposition Est/Ouest comme moteur de l'histoire) et redonne toute son importance à la réalité extra-occidentale. Les grandes utopies, telles qu'avait pu représenter le communisme, sorte de « métarécit », s'écroulent. Les postures politiques se multiplient, se ramifient. « Confronté

---

1 ARDENNE, *Pratiques contemporaines…*, *op.cit.*, p.31.

2 Nous avons conscience de tout ce que soulève ce terme prolixe et polysémique. Toutefois, dans le temps qui nous est imparti, nous ne pourrons analyse plus loin cette occurrence.

3 LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris : les Éditions de Minuit, 1979, p. 7.

4 *Micropolitiques*, sous la direction de MACEL Christine et ARDENNE Paul, Grenoble : Magasin de Grenoble, centre national d'art contemporain, 2000, p. 15.

à l'émergence des "micropolitiques" du réel, l'art ne tarde pas à évoluer. Pour l'art en général, cette évolution prendra la forme d'une affirmation du multiple, du "divers", de l'expression plastique polymorphe (…) » [1].

S'inscrivant dans la période historique de la fin lyotardienne des « grands récits », les pratiques qui nous intéressent quittent le monde de l'art pour survenir dans la réalité, en privilégiant les micro-utopies, les actions poétiques infimes. Les artistes s'inscrivent donc dans une tradition de tentative de rapprochement de l'art et de la vie, mais à l'échelle de leur corps, de la faille dans laquelle ils peuvent s'infiltrer. Éclairés quand aux capacités limités de changer le monde, ils cherchent plutôt à se jouer du quotidien.

d) Par le milieu

Les actions dites furtives sont ainsi celles du milieu : ni pour, ni contre, leur engagement est autant sérieux qu'ironique, utopique que désillusionné, et n'offrent pas une vision unilatérale du monde. Ainsi, en juin 2004, Gianni Motti assiste à la demi-finale de Roland Garros, les mains attachées derrière le dos et un sac en papier sur la tête (*Roland Garros* [2]). Il est aux premières loges, et a le temps d'apparaître sur les écrans du monde entier avant de se faire interpeller par la police. Que fait-il de mal ? Pourquoi cela nécessite-t-il l'intervention de la police ? L'artiste joue les trouble-fêtes en faisant figure d'accident dans le décor médiatique. En effet, tandis que George W. Bush est en visite officielle à Paris, Gianni Motti fait ouvertement allusion aux prisonniers irakiens d'Abou Ghraïb.

Pour reprendre l'idée de Gilles Deleuze dans *Pourparlers*, « les choses et les pensées poussent ou grandissent par le milieu, et c'est là qu'il faut s'installer, c'est toujours là que ça se plie » [3]. Il explicite ici en quoi sa pensée ne « fait pas le point » mais s'installe au milieu, au croisement, pensant les choses « comme un ensemble de lignes à démêler »[4]. Ne pas subir la vision dominante, ne pas en proposer une autre, mais démêler, recouper, s'installer aux croisements et inflexions de la pensée. Les artistes expérimentent concrètement des alternatives, interviennent dans un déjà donné, prolifèrent, s'insèrent

---

[1] *Micropolitiques, op. cit.* p. 16

[2] Cf. Annexes illustrations p. 42.

[3] DELEUZE Gilles, « Sur Leibniz », *Pourparlers*, Éditions de Minuit, 1990, p. 219.

[4] *Ibid.*

dans les flux, s'y cachent, glissent leur geste dans l'espace social ou économique, témoignant ainsi d'un réel engagement politique, suivant une approche par le « milieu ».

Politiques, mais du peu, du micro, les artistes accomplissant des actions furtives semblent revenus de l'illusion de devoir refaire le monde. L'exposition éponyme qui eut lieu au Magasin à Grenoble en 2000 éclaire ainsi la notion de « micropolitiques » : « [les artistes] s'installent dans le réel de l'œuvre (son être, son alentour), ils dépouillent celle-ci de tout autoritarisme, de toute grandiloquence, renouant ainsi de manière tardive mais judicieuse avec le sens étymologique du mot politique […] dans la perspective de "marcher avec" et non plus "devant" » [1]. Pour reprendre les termes de Paul Ardenne, nous parlerons plutôt de « dispositifs quasi mutiques » : ces actions restent ouvertes à l'interprétation, nourries d'une volonté anti-autoritaire.

Ainsi, face à la crise de l'emploi et à l'heure où les étudiants diplômés se vendent sur internet, Fayce Baghriche, à la recherche d'un emploi, récite son curriculum vitae dans le métro parisien (*Le marché de l'emploi*, 2002) [2]. Les actions furtives relèvent du fait local. Presque silencieuses, ces pratiques ont une portée limitée, mais une portée de l'ordre de l'interrogation : ne pas refaire le monde, mais le questionner, en proposer d'autres usages, d'autres possibles.

C/ Contre l'institutionnalisation ?

Nous l'avons vu, l'action furtive n'a pas lieu dans le but de construire un objet, de représenter le monde, mais au contraire de le présenter, le fictionnaliser, en direct. Il reste le souvenir d'une surprise, d'un geste infime, onirique ou poétique, drôle souvent, un geste qui vient s'infiltrer dans notre réalité afin de l'interroger, et dérouter, très légèrement, notre rapport au réel.

a) Fuir le monde de l'art ?

L'artiste de l'action furtive diffère de l'artiste seul face à sa caméra, dans son atelier. Bien qu'ils se rejoignent sur le choix de leur propre corps comme matériau

[1] *Micropolitiques*, *op. cit.*, p. 5.
[2] Cf. Annexes illustrations p. 43.

artistique, le temps vécu prenant alors tout son poids, le geste réalisé au sein de l'atelier est une exploration solitaire, destiné à créer un enregistrement. Bruce Nauman, par exemple, privilégie l'expérience, poussant les limites de son corps à l'extrême. Dans *Walking around the studio, playing a note with the violon* (1967-1968) [1], l'artiste est autant l'acteur que le réalisateur, le médium que l'auteur de ce corps à corps répétitif. Cependant, il ne sort pas dans la rue à la rencontre d'un *quidam* non prévenu. Tournant dans son atelier durant une heure, il joue des notes stridentes, expérimentant les frontières de l'espace délimité de son espace de travail, et du temps. Or, bien que l'action furtive soit souvent médiatisée pour entrer dans un lieu d'art (comme nous le verrons par la suite), elle agit aussi, et surtout, en dehors de ces lieux, et offre un impact, même très léger, sur le réel vécu. C'est ce qui fait sa force et sa différence. Une action réalisée dans l'atelier n'aura de conséquence que via la présentation de la vidéo, et comme seul public celui de l'institution. La vidéo de Bruce Nauman, considérée comme œuvre d'art, sera tirée à un nombre limité et vendue avec un certificat et un Master Betacam qui fera figure d'original, le DVD d'exposition tournera dans le lecteur du moniteur d'exposition, sans jamais venir en direct, en réel, interagir dans la vie.

Il nous apparaît alors que, si l'artiste préfère traverser la fenêtre de la représentation pour agir dans le vécu, au détriment de la reconnaissance artistique et, souvent, de l'artefact tangible, ne serait-ce pas en réaction face aux normes en vigueur dans le monde de l'art ? Dès la fin des années 1960, les artistes ont critiqué les structures dominantes qui régissaient le système de l'art. « Une insatisfaction à l'égard du système socio-politique dominant entraîne un manque d'empressement à produire des biens qui flattent et perpétuent ce système. Ici se mêlent la sphère de l'éthique et celle de l'esthétique » [2], écrivait la critique Barbara Rose en 1969 dans un article d'*Art forum*, à propos du Land Art. Elle propose ici un programme esthétique prenant place au sein du système social, économique et politique. Ce programme s'inscrivait dans des revendications générales. Comme le rappelle RoseLee Goldberg, « nombre d'artistes abordèrent l'institution avec mépris, mirent en question les présupposés de l'art, cherchèrent à redéfinir ces nouvelles orientations […]. Ce dédain pour l'objet d'art était lié à l'opinion que celui-ci n'était qu'une simple monnaie d'échange dans le marché de l'art : si la fonction de l'objet d'art

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 44.

[2] ROSE Barbara, « Problems of Criticism, VI. The Politics of Art, Part III », *Artforum,* New York, 1969, cité par KASTNER Jeffrey, *Land art et art environnemental,* Paris: Phaidon, 2004, p.13.

devait être économique, alors une œuvre conceptuelle ne pourrait en aucun cas avoir un tel usage. La performance devint un prolongement de cette idée : bien que visible, elle était intangible, ne laissant aucune trace et ne pouvant être ni achetée ni vendue » [1]. Ainsi, agir dans le secret, dans l'anonymat, et ne pas privilégier l'acticité productive d'artefacts pour celle, « improductive », d'actes furtifs, seraient en partie des conséquences de l'importance étouffante du marché, et l'expression du désir de ne pas être dépendant des institutions du monde de l'art.

Pourtant, la performance se retrouva très vite institutionnalisée, le musée et les galeries ouvrant grand leur porte, les artistes s'y réfugiant, forts de leur succès [2]. C'est aussi ce que souligne Stephen Wright lorsqu'il affirme que le projet des avant-gardes n'a pas échoué : « Les avant-gardes ont réussi leur opération, mais de la plus perverse façon : le capitalisme culturel et cognitif a assimilé la créativité artistique dans tous les coins et recoins de l'existence contemporaine » [3]. Pour exemple, en 1994, James Lee Byars fait don de *The Perfect Smile* [4] au musée Ludwig de Cologne : pour la première fois, une performance entre dans une collection de musée sans passer par une documentation associée ; seul le principe de performance est acquis.

Face à ce constat de récupération par les organes du monde de l'art, les artistes s'adaptent en créant « un nouveau statut de l'art » en « mettant fin au régime de spectatorialité de l'œuvre » [5]. C'est en se dissimulant que l'art peut s'infiltrer et ainsi toucher le réel. Son efficacité implique qu'il soit caché « pour mieux surprendre et faire sourdre l'ambiguïté de son sens [6]. Nous revenons alors au secret, singularité de l'action furtive, et condition sine qua non de son effectivité [7].

---

[1] GOLDBERG, *op. cit*., p.152.

[2] « Son exécution en direct explique également la séduction qu'elle [la performance] exerce sur les publics qui fréquentent les nouveaux musées […]. Le rapport direct avec des artistes en chair et en os est aussi vivement souhaité dans ces lieux que la contemplation des œuvres d'art exposées », dans GOLDBERG, *op. cit*., p.225.

[3] WRIGHT Stephen, entretien avec THOUVENIN Corinne, *op. cit.*

[4] Cf. Annexes illustrations p. 44.

[5] WRIGHT Stephen, entretien avec THOUVENIN Corinne, *op. ci.*

[6] LOUBIER Patrice, « De l'anonymat contemporain, entre banalité et forme réticulaire », *Parachute,* n° 109, p. 61-71.

[7] Nous verrons plus tard dans ce mémoire comment les artistes de l'action furtive modulent leurs revendications face à la récupération presque systématique du monde de l'art, et comment ils jouent aujourd'hui avec l'institution, qui leur permet par là même une reconnaissance.

b) *Pour garder une effectivité, à l'heure où « ce n'est que de l'art »*

En effet, le secret déclenche, par métonymie, la surprise du récepteur. L'accueil de l'action a lieu à travers le maillage de notre quotidien, afin d'activer les propriétés corrosives, acides, de l'acte furtif. Au contraire, le musée, en séparant l'art du « réel », protège le spectateur de tout surgissement inopiné de l'art. Les performers qui s'exécutent devant un public, en salle, dans un festival, une soirée, n'opèrent une transgression que symbolique, devant un public converti, acquis, dans un lieu cadré, représentant les marqueurs de l'art. Toute surprise ou incompréhension, toute brûlure y est immédiatement anesthésiée : « Ouf ! Il ne s'agit "que" d'art ». Bien sûr, il peut y avoir une expérience cognitive, bien sûr, nous pouvons toujours être choqués, mais la transgression n'est pas réelle, elle reste largement symbolique, contrairement à l'artiste qui, dans la rue, sans crier gare, pose son geste.

Sortir du musée, ne pas s'appuyer sur la signature, jouer de sa nature ambiguë, opérer de manière furtive, permet d'échapper ainsi à ce qui constitue, selon Stephen Wright, « l'une des accusations les plus débilitantes dont l'art se trouve la cible : que ce n'est pas pour de vrai, ou, plus franchement, que *ce n'est que de l'art* » [1]. En ne revendiquant pas un statut artistique, les actions furtives peuvent encore avoir un impact virulent sur le monde, à l'heure où « finalement ce n'est que de l'art ». Ces actions « réclament de ne pas être présenté[es] comme œuvre[s] pour que le témoin qui les rencontre soit d'autant plus vivement exposé à l'étrangeté de leur irruption » [2]. La surprise et l'étonnement incitent alors le « témoin » au jeu de l'observation attentive de son environnement.

[1] WRIGHT, « L'avenir du ready-made réciproque… », *art. cit.*, p. 118-138.

[2] LOUBIER, « De l'anonymat contemporain… », *art. cit.*, p. 61-71.

c) *Diffuser : la valeur d'exemplarité*

Lors de notre entretien, Patrice Loubier affirma que l'amateurisme, l'économie de moyens, la modestie, le fait que ces œuvres suivent souvent des protocoles relativement rudimentaires (suivre quelqu'un, marcher de long en large, regarder en l'air, tomber dans l'eau à vélo…), permet de donner une valeur d'exemplarité à ces postures, afin que chacun se les approprie et les diffuse. Certains artistes explicitent parfaitement cette notion, en appliquant des scénarii ou schèmes très précis et explicités comme tels. Même si la « participation » des « témoins » n'est pas requise autrement que par l'incongruité de la rencontre, l'action peut servir d'exemple et se diffuser. Julien Blaine, décidant d'occuper les stèles vides des espaces publics, publie un *Manifeste pour l'occupation des stèles et socles abandonnés* [1] dans le journal *Libération* du 18 septembre 1979. L'artiste vous enjoint à vous présenter « sur le socle de votre choix, nu ou habillé et mettez-vous en valeur avec ou sans vos outils, vos instruments, vos jeux et vos montures. Et envoyez votre reportage à Julien Blaine » [2].

L'œuvre est donc une proposition, un exemple à suivre, non autoritaire, poétique et simple. Par des protocoles et une économie de moyens, en s'inscrivant dans le quotidien grâce à des gestes issus de l'ordinaire, les artiste proposent d'autres façons d'appréhender le monde, de l'utiliser ou de le détourner, allant à l'encontre des logique rationalistes prédominantes, afin de s'en amuser, de les interroger.

L'action furtive est donc un acte anonyme, valant pour lui-même, qui a lieu à travers le corps de l'artiste. Subjective, singulière, au croisement de l'expérience solitaire et de la construction du commun, l'action furtive fait de l'urbain un champ d'expérimentation où réinventer des chemins et recréer des espaces. Adventice, elle s'ancre là où on ne l'a pas conviée, investit la ville comme champ des opérations, introduisant de la fiction dans un

---

[1] Cf. Annexes illustrations, p. 45.

[2] BLAINE Julien, « Manifeste pour l'occupation des stèles et socles abandonnés », dans CASTELLIN Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi, Histoire et formes des poésies expérimentales au XXème siècle*, Ville : Éditions Al Dante, 2002, p. 314-317.

réel ainsi augmenté. Hétéronome au contexte dans lequel il s'inscrit, il ne s'agit pas pour autant d'un travail *in situ*.

Grâce au secret et à l'anonymat, l'artiste fait figure d'espion, ce qui lui permet d'agir plus efficacement sur le réel et le récepteur, non protégés par les murs d'un musée, temple de l'art. À travers la volonté de dépasser la contemplation du chef d'œuvre ou de l'objet, traditionnellement proposée comme fin exclusive à l'activité artistique, les artistes de l'action furtive agissent directement, partant à la rencontre d'un passant *lambda*, ignorant le caractère artistique de ce dont il est le témoin surpris. Comme l'affirme Jean-Marc Poinsot, « ne pouvant plus poursuivre son action sur le mode de la représentation, il [l'artiste] peut envisager d'intervenir directement sur la réalité, c'est-à-dire de poursuivre son activité symbolique et esthétique avec d'autres moyens que ceux qu'il utilisait jusqu'alors » [1]. Les moyens deviennent alors des gestes du quotidien, des postures banales, que l'artiste va inscrire dans le réel, s'y enracinant, y prenant pied. « Ce sont les gestes les plus quotidiens de notre existence sociale qui font l'objet d'une réévaluation à travers des pratiques artistiques dont le *presque rien* n'est pas nécessairement *n'importe quoi* » [2]. L'artiste interroge ainsi usages et destinations, emplois et habitudes, déplacements et circuits, fonctions et rôles… Utilisant un vocabulaire commun et non spectaculaire, il accentue son geste jusqu'à l'absurde, créant de la sorte un déplacement, un décalage, sans jamais chercher à s'extraire de la vie quotidienne.

Par ailleurs, le caractère politique, inhérent aux actions urbaines, se différencie des démarches activistes des années 70 : moins marqué, moins frontal, le positionnement critique des artistes contemporains est parfois plus difficile à cerner.

Cependant, en quittant les lieux traditionnels de l'art, les artistes s'affranchissent des institutions, et semblent se préserver de la sorte une plus grande effectivité. C'est ainsi que, peut-être, l'acte gratuit acquière une valeur d'exemplarité.

L'écart que les artistes créent n'est donc pas spectaculaire ; ils se greffent, ne dérangent pas, font intrusion, s'insèrent dans des circonstances qui leur préexistent. Ainsi les artistes qui nous intéressent ne sont pas inventeurs de mondes. Il s'agirait plutôt d'une « manière de ne pas faire des mondes » [3], pour paraphraser (mais à l'envers) Nelson

[1] POINSOT Jean-Marc, *L'atelier sans mur*, *textes de 1978-1990*, Villeurbanne : Art Édition , 1991, p. 11.

[2] A. TIBERGHIEN Gilles, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », *Un siècle d'arpenteur, les figures de la marche*, Antibes : Musée Picasso, 2000, p. 250.

[3] Cette expression est empruntée à ARDENNE Paul : « L'artiste "expérimentateur" de l'extrême fin du XX[ème] siècle, au juste, n'est pas un inventeur des mondes.[…] Thèses centrale, en la matière, que celle du monde

Goodman. En effet, où les actions viennent-elles agir, surgir, sinon dans un contexte urbain qui lui préexiste, et où les signes déjà donnés se superposent ? Qu'utilisent-ils sinon des gestes du quotidien, des objets communs ? Ne pas faire des mondes, mais s'insérer dans le monde, y introduire des micro-fictions, afin d'interroger nos façons d'être au monde.

Pourtant – et le présent travail de recherche en est la preuve – il est possible de prendre connaissance de ces actions, sans en avoir été le témoin direct. Leur furtivité n'aurait-elle fonctionné qu'à court terme ? Ai-je inventé toutes les pratiques évoquées, les artistes cités ? Comment la connaissance et la reconnaissance artistique de ces actions furtives sont-elles possibles ?

Ceci nous amène à déplacer la question : comment les artistes relayent-ils leur travail ? S'échappant du musée, des cadres de l'art, des lieux conventionnels pour investir la rue, préférant *a priori* l'action à la production d'objet d'art tangible, comment transmettent-ils l'acte ? L'artiste accepte-t-il réellement d'être en dehors de tout cadre, risquant de n'être jamais reconnu comme artiste ? Comment offre-t-il une visibilité artistique à une action furtive, comment la distingue-t-il du lot des actes quotidiens ? Par quels moyens un artiste parvient-il à pérenniser son action pour qu'elle ne s'oublie par dans la multiplicité d'actions volatiles, qu'elle ne tombe pas dans l'oubli ?

---

trouvé. Des notions telles que l'arpentage, la ponction, l'observation, l'immersion trouvent dans cette atmosphère de monde plein une consistante légitimité, facteur d'une dynamique intense », dans ARDENNE, *op. cit.*,, p. 14.

II Les artefacts performatifs

Dans l'action, l'attention se porte naturellement sur le moment de l'exécution du geste. Tout semble en effet s'y catalyser. Cependant, les coordonnées de ce point précis qu'est l'accomplissement de l'action sont complexes, celle-ci se trouvant en réalité au croisement de nombreuses lignes, formant un agencement complexe.

Nous avons précisé dans notre première partie que les actions furtives se définissaient comme actes ne valant qu'en tant qu'« événements de leur propre effectuation » [1], qu'ils sont un « se produire » plus qu'une production, et se trouvent dénuées de toute portée productive. De plus, ces actions, lorsqu'elles ont lieu, n'ont pas de spectateur ; elles sont vues, mais non pas comme artistiques. Comment connaissons-nous l'existence de ces pratiques ? Comment, dès lors, l'action furtive finit-elle par rencontrer un public ?

Au regard des pratiques des années 1960 et 1970, où les *happening*, *event*, travaux du Land Art – entre autres – nous parviennent majoritairement par le biais d'objets et de documents qui ne sont, *a priori*, pas « l'œuvre d'art » en elle même, comment aujourd'hui les artistes réagissent-ils ? Comment procèdent-ils pour faire connaître une pratique invisible du public de l'art, pourtant avide de nouveauté, ogre d'œuvres, se rassasiant d'objets ? S'abstiennent-ils de créer des artefacts ? Si oui, qu'est-ce que cela implique ? Si non, sous quelle forme cela se manifeste-t-il ? Maintiennent-ils « à tout prix les deux registres de la présentation et de la représentation pour tirer les bénéfices d'une motivation qui peut s'absenter de son objet par le relais de la représentation » [2] ? Que signifie l'artefact par rapport à l'action ?

Cette série de questions peut-être résumée à la paradoxale et pourtant très simple question : comment les artistes de l'action furtive font-ils connaître leur acte ? Sous quelle forme ?

---

[1] ZERBIB David, « De la performance au "performantiel" », dans *Art press2 Performances contemporaines*, 2007, n°7, p. 11-14.

[2] POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, Art Edition et Musée d'art Moderne et Contemporain de Genève, Villeurbanne, 1999, p. 99.

L'institut d'art contemporain, collection Rhône Alpes, possède le neuvième tirage (sur dix) de la photographie éponyme, noir et blanc, réalisée suite à l'action *Aktionshose : Genitalpanik* (1968) [1] de VALIE EXPORT. L'artiste nous fait face, assise, les jambes écartées dévoilant son sexe par le triangle découpé dans son pantalon, le regard menaçant sous une perruque de cheveux ébouriffés, une carabine à la main. Tirage au gélatino-bromure d'argent sur papier Agfa Baryt contrecollé sur aluminium, il mesure 165 x 120 cm. L'artiste a signé, titré et daté au feutre vert, au revers, en bas, à droite : « Valie Export / Aktionshoses : Genitalpanik 1969 / AP 6 1969/2001 ». L'artiste a donc créé un artefact parlant de sont acte. En premier lieu, que signifie cette photographie par rapport à l'acte ? Il apparaît (ainsi que nous la signifié Adeline Blanchard, qui fut l'assistante de l'artiste en 2000 [2]) que VALIE EXPORT photographiait ses actions des années 1970 afin d'en garder la trace, l'archive. Mais, comme nous l'a confirmé Jeanne Rivoire, chargée des collections de l'institut conservant cette photo, le tirage a été réalisé en 2001, alors que la photo fut prise en 1969 ! Pourquoi l'artiste a-t-elle tiré à nouveau ses négatifs ? Artiste internationalement reconnue dans les années 2000, VALIE EXPORT développe alors ses négatifs anciens afin, apparemment, de répondre à la demande du collectionneur et de l'institution.

Nous pouvons dès lors nous interroger : de quoi s'agit-il ? Documentation ? Archive ? Œuvre photographique ? La photographie *Aktionshose : Genitalpanik* se trouve conservée comme œuvre d'art à part entière par l'institut d'art contemporain. La photo a acquis aujourd'hui une valeur artistique. De grand format, en deux dimensions, facilement exploitable pour une exposition faisant appel à des cimaises, cette photographie tirée des années après l'action, fut réalisée suite à la popularité grandissante de l'artiste et donc à la demande du monde de l'art. Cette situation semble appliquer à la lettre la crainte de Jean-Claude Moineau : « la documentation sur la "performance" ou sur le "travail" (…), dans les espaces institutionnels de l'art, a rapidement tenu lieu d'œuvre (…).» [3]

Mais pourquoi, en dehors des questions économiques, qui ne sont pas négligeables,

---

[1] *Aktionshose : Genitalpanik,* 1969, 9/10, Tirage au gélatino-bromure d'argent sur papier Agfa Baryt contrecollé sur aluminium, 165 x 120 cm, S.T.D.R.B.DR. au feutre vert : Valie Export / Aktionshoses : Genitalpanik 1969 / AP 6**,** 1969/2001**,** Achat à la Galerie Charim Klocker (Vienne - Autriche) en 2004, Institut d'art contemporain, Collection Rhône-Alpes**,** Inv. : 2004.014. Cf. Annexes illustrations p. 4.

[2] Cf. Annexes entretiens, p. 96.

[3] MOINEAU Jean-Claude, *Contre l'art global, pour un art sans identité*, Ère éditions, Paris, 2007, p. 123.

avons-nous besoin de cette photographie ?

L'enregistrement fut, en premier lieu, pour ces pratiques de mise en acte du geste de l'artiste, un simple moyen documentaire d'enregistrement, de reproduction, d'archivage, d'exposition du travail, lui-même singulier, éphémère, unique dans l'espace et le temps. Jean-Claude Moineau insiste : « Dans un premier temps, cela a été une façon de remémorer des événements artistiques qui avaient été présents et visibles à un moment déterminé ; les documents "actualisaient" un événement artistique du passé. » [1] Nombre d'artistes donnèrent à connaître leurs pratiques à travers des documents, ces derniers devenant par la suite l'objet de fétichisme pour acquérir, par l'effet de la marchandisation, le statut d'œuvre, ce qui est le cas d'*Aktionshose : Genitalpanik*. Or cette fétichisation du document n'est pas le seul fait de l'artiste, mais le résultat de processus historiques, culturels, politiques et économiques [2].

Nous faisons alors face à une réelle difficulté quant au désir de statuer de façon générale pour ce type de travaux : documents (tels que prévu à l'origine) ou œuvres d'art (telles que conservées aujourd'hui) ?

Dans le cas présent, cette question encore se complexifie lorsque nous découvrons que la photographie avait été prise en 1969, soit un an après l'action, pour une série d'affiches commémorant l'événement de Munich ! L'action, elle, n'a pas été documentée lorsqu'elle eut lieu dans le cinéma. Alors, faux document, pure création ?

Enfin, la photographie d'*Aktionshose : Genitalpanik* mena à des confusions, car il s'avère que l'artiste ne possédait pas d'arme lors de l'action, au contraire de ce que montre la photographie prise *a posteriori*. De là s'ensuit des contradictions : « ces détails sont récusés par l'artiste, qui n'a pu corriger les termes de l'entretien avec R. Askey [3] : le cinéma n'était pas porno, elle n'avait de fusil que sur la photo. La citation qu'on lui prête est donc en partie fausse. Mais c'est ainsi que se forgent les mythes » [4]. La photographie ne

---

[1] MOINEAU Jean-Claude, *Contre l'art global…, op. cit.*, p. 40.

[2] « Si les valeurs artistiques se constituent à la jonction entre valeur artistique et valeur financière, alors des processus historiques, culturels, politiques et économiques, construisent et définissent la notion d'œuvre d'art ; elle ne se définit pas seulement par l'action des artistes. » Se rapporter sur ce point à TAPIA Mabel, *La Joconde est dans les escaliers* ou....La production artistique contemporaine entre légitimation, valorisation et visibilité. Une réflexion à partir du travail de Tino Sehgal.* Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis, U.F.R. Arts, Philosophie et Esthétique. Département Arts Plastiques, Directeur de mémoire : Roberto Barbanti Master 2 – Arts Spécialité : Théorie et pratique de l'art contemporain et des nouveaux médias, 2008, p. 40.

[3] « Ein Interview mit Valie Export", Hught performance, vol. 4 n°1, Frühjahr, 1981, p. 80, cité dans *Valie export,* cat. exp. Centre National de la Photographie, Editions de l'œil, Paris, 2003, p. 36.

[4] MICHEL Regis, « Je suis une femme, Trois essais sur la parodie de la sexualité », dans *Valie export,* cat. exp. Centre National de la Photographie, Editions de l'œil, Paris, 2003, p. 36.

serait donc pas la représentation fidèle de l'action ! Au contraire, elle entretiendrait un mythe ! Alors, illustration d'une action passée ? Faux document ? Œuvre d'art à part entière ?

Ce sont ce type de questions qui nous ont mené à ce mémoire, la photographie *Genital panic* semblant rassembler à elle seule tous les paradoxes du document résultant de l'action furtive. Mais au cours de notre travail, nous nous sommes interrogés : peut-être devons nous plutôt nous demander quel type de rapport l'artefact – produit « autour » des actions furtives – entretient-il avec cette même action ? Que dit-il ? Pourquoi les artistes ressentent-ils le besoin de le produire, alors que les actions ne produiraient *a priori* rien d'autre qu'elles-mêmes ?

Les artistes contemporains s'inscrivent dans ce maillage d'interrogations, et connaissent bien le danger de réification du document, de son devenir fétiche. Ils proposent alors des entrées multiples au terrible paradoxe : comment pérenniser l'éphémère action, comment la retransmettre à celui qui n'était pas présent lors de son accomplissement, mais aussi comment lui offrir une visibilité artistique, tout cela sans contredire ses présupposés ?

Nous proposons dans ce chapitre d'étudier les différents artefacts produits par les artistes de l'action furtive, et plus particulièrement ceux conservés dans les institutions françaises, afin de tenter de cerner la multiplicité des productions : enregistrements, dessins, cartes, installations... Ce choix est bien entendu non exhaustif (malgré le nombre restreint d'artefacts qui nous intéressent, et qui nous permet donc de circonscrire ce domaine) et subjectif. Nous nous interrogerons ensuite sur le statut documentaire des ces artefacts, avant de questionner plus particulièrement le lien tissé avec l'action. En effet, il nous est apparu que ces artefacts ne se limitent pas uniquement à des documents : artefacts de toute sorte, enregistrement, création via cet enregistrement, travaux préparatoires, objets utilisés lors de l'action, création post action destinée à la médiation... La production de ses objets et le rapport qu'ils entretiennent avec l'action s'avèrent ainsi bien plus complexes, le temps de leur création pouvant s'étaler largement au-delà de l'exécution de l'action. Enfin, nous verrons comment certaines actions ne sont pas tant furtives que totalement fictives.

1/ Les artefacts qui découlent, précèdent, ou émanent de l'action : une liste presque exhaustive

A/ *L'enregistrement technologique : l'artefact et le geste*

a) Une action irreproductible, mais enregistrable ?

Nous l'avons spécifié précédemment, l'action furtive est hétéronome à ce qui l'entoure. Inscrite dans un contexte qui influe fortement sur son sens, elle n'est pas un objet mais un acte qui prend corps à travers l'artiste dans un espace-temps spécifique. Si la reproductibilité désigne la capacité de l'œuvre à être reproduite à l'identique, alors l'action est « irreproductible ». Rejouer la même action est impossible : ses liens aux contingences que sont l'espace, le temps, le corps, lui attribuent une unicité indéfectible. Tenter de l'actionner à nouveau signifierait simplement réaliser une autre œuvre. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'elle est « irreproductible ».

Pourtant, ces actions furtives nous sont retransmises par des artefacts ; ainsi, ce que fait l'action ne se limite pas au cadre spatio-temporel de son effectuation. Or la première question qui nous vient à l'esprit lorsque nous cherchons un moyen de retransmettre et conserver quelque chose d'éphémère est bien sûr celle qui suit : ce « quelque chose » a-t-il été enregistré ?

Notons avant de répondre que l'enregistrement désigne tout autant le geste d'enregistrer – c'est-à-dire le fait d'inscrire (la chose à enregistrer) sur un support matériel, de manière à la conserver (du moins son information) – que l'objet lui-même, celui qui résulte de ce geste. L'enregistrement est donc à la fois le geste d'enregistrer et le produit de ce geste. Cette polysémie tend à créer un lien définitif entre ces deux aspects : tant le geste que l'objet produit. Nous proposons d'interroger ces notions : l'action est-elle enregistrée ? Et en résulte-t-il un artefact ?

b) L’enregistrement technologique comme artefact

Les artistes de l’action furtive ont régulièrement recours à l’enregistrement, travaillant sur des supports matériels reproductibles. En effet, les différentes techniques d’enregistrement donnent naissance à des objets divers – photographies, diapositives, pellicule projetée, rétroprojetée, données analogiques ou numériques retransmises sur moniteur… Dans leur matérialité, les différents supports de l’enregistrement régissent notre rapport au contenu, notre mode de perception. Quels sont les artefacts résultant de l’enregistrement ? Qu’offrent ces différents mediums ? Comment les artistes y ont-il recourt ?

Photographie

Commençons par la photographie, geste qui peut être considéré comme une des rares activités permettant de nos jours d’enrichir la culture populaire. Dans *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* [1], les auteurs observent que la photographie ne suppose ni la culture transmise par l’école, ni l’apprentissage et le métier qui confèrent leur prix aux consommations et aux pratiques en les interdisant au premier venu. Aussi la photographie apparaît comme un « rite du culte domestique » ; l’opérateur n’a pas besoin d’être un expert. L’art moyen qu’est la photographie semble ainsi offrir la meilleure technique pour enregistrer l’action furtive ; comme elle, la photo représente une économie de moyens, un art du peu. Les artistes ne revendiquent pas un savoir faire, ne se déclarent pas photographes.

Ainsi, Boris Achour et son travail *Sommes* (1997), une série de sept photographies couleur, de 55,5 x 82,5 cm, tirées en trois exemplaires, qu’il a fait encadrer. Trois photographies (il est possible en effet d’en acquérir une indépendamment de la série), sont aujourd’hui conservées au Frac Nord-Pas-de-Calais [2]. L’artiste considère ce travail comme « l'enregistrement photographique d'un acte » [3]. Simple enregistrement donc, où nous pouvons observer les pavillons de banlieue américaine, précédés de leurs jardins au gazon

---

[1] BOURDIEU Pierre, (*et al.*), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Éd. de Minuit, Le Sens Commun, 1965, Revue, 1970.

[2] *Somme (1), (2), (3),*1999, 1/3**,** (Réalisé dans le cadre de La Villa Médicis Hors les Murs à Los Angeles), Photographie couleur encadrée, 55,5 x 82,5 cm, Achat à Chez Valentin, Valentin Art Contemporain (Paris) en 2000, Frac Nord-Pas de Calais, Inv. : 00.1.1, N° d'entrée : O385.

[3] ACHOUR Boris, entretien par mail, cf. Annexes entretiens p. 112.

impeccable, aux talus taillés, aux chemins rectilignes. Et Boris Achour, comme assoupi, debout sur les bosquets. Néanmoins, nous ne nous extasions pas devant la beauté plastique de ces photographies. Sans qualité esthétique particulière, ni effet de style, elles se proposent comme un art modeste. Comme l'affirme François Piron dans le catalogue dédié à l'artiste, « il ne s'agit pas de se réfugier dans un faire qui comporterait intrinsèquement une plus-value vertueuse vis-à-vis de l'objet industriel, mais de se réapproprier le rapport à l'objet et à la consommation, un *do it yourself* nécessairement modeste, de l'ordre des ruses de l'usager chères à De Certeau. » [1] Tout comme ses actions, qui déplacent des usages, ces photographies ne constituent pas une plus-value sur le réel, mais une interrogation sur l'emploi que nous en faisons.

Dominique Baqué insiste sur la « piètre qualité » de la photographie comme trace de l'action, en insistant sur son caractère fragmentaire. Pour elle, la photographie peut être considérée « comme ce qui reste, comme "restant" ». Et d'ajouter alors : « ce document est la plupart du temps de piètre qualité, partiel et pauvre. Davantage encore par une sorte d'effet de gel qui lui appartient en propre, la photographie suspend, arrête le "flux" de l'action, et ne restitue qu'une infime parcelle de la dramatisation qui s'y est jouée » [2]. En effet, la photographie d'une action est fragmentaire. Elle ne présente qu'un instant figé de l'action. Il semblerait que nous ne saurions nous contenter de ces images, qui ne présentent qu'un point seulement de l'acte, quand celui-ci trace une infinité de points dans l'espace et le temps. Si l'espace dans la photo est présent sous forme d'indices (nous pouvons reconnaître un lieu par exemple), le temps, quant à lui, est absent, le corps de l'artiste se trouvant ainsi figé, à l'arrêt. La photographie a en effet partie liée avec la mort. Nous avons, consciemment ou inconsciemment, le sentiment que l'image nous enlève quelque chose, notamment sur le plan du temps, sans compter l'irréductible impression du « ça a été » de Barthes [3], ou du *never more* qui place toute chose fixée par l'objectif à une distance chaque seconde plus grande de nous.

Sons

Inscrite dans un contexte, l'action furtive se situe dans un environnement sonore. De plus, il arrive que l'artiste soit lui-même à la source du son, par la parole ou des bruits.

---

[1] PIRON François, « Auto-défiance », *Boris Achour, Dehors ET dedans,* Montbéliard : Centre Régional d'Art Contemporain, 1999, p. 6.

[2] BAQUÉ, *La photographie plasticienne, un art paradoxal, op. cit.*, p. 18.

[3] Nous revenons sur cette notion p. 87.

Enregistrer ces sons est un autre aspect de l'enregistrement technologique permettant d'enregistrer l'action. Ainsi, en 1969, Vito Acconci enregistre son souffle et son décompte : « Magnétophone à la ceinture, micro à la main. Courant et comptant chacune de mes foulées. Quand c'est nécessaire – quand mes mots deviennent brouillés, quand je suis à bout de souffle – je m'arrête et je respire dans le micro, reprenant le contrôle de ma respiration, jusqu'à ce que je puisse poursuivre ma course et continuer mon décompte ». Tel est l'axiome rédigé par l'artiste pour le travail conservé au Musée d'art contemporain de Lyon. *Running tape* (1969) [1], élément de la série que l'artiste nomme « Tape situations », est une œuvre sonore retransmettant l'artiste courant à travers Central Park (New York) tout en comptant ses pas (travail qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la comptabilité de Stanley Brouwn).

L'auditeur se concentre ainsi sur la vocalité de l'artiste, une voix saccadée et fatiguée qui, inlassablement, compte, entourée de bruits environnants. Un sentiment de proximité se trouve alors exacerbé par l'unique medium qu'est le son. Pas d'image pour distancier et visualiser l'artiste, juste sa voix, son essoufflement, qui nous font croire à un chuchotement dans l'oreille, et nous permettent d'imaginer librement le corps de l'artiste en mouvement.

Vidéos

Mais ce sont bien entendu le film, la vidéo ou le cinéma qui constituent les mediums les plus à même de retransmettre simultanément son, temps, images.

S'animer : c'est bien là ce qui semble différencier les techniques du film ou de la vidéo. Elles permettent d'enregistrer des éléments du contexte, comme le son, ainsi que de rendre compte du temps qui s'écoule et du mouvement du corps, de la vitesse de l'action. Elle entraîne formes, couleurs, figures, et offre ainsi de multiples possibilités.

À partir de la fin des années 1960, les enregistrements de performances, d'abord sur film argentique, puis en vidéo, se multiplient. « Dans le contexte de la performance, une fois que la technologie s'est répandue, elle prend rapidement le pas sur le film argentique, moins facilement manipulable. » [2] Ainsi, Vito Acconci utilise d'abord le film argentique

[1] Conservée sur CD audio, 30', 1/103, achat à Electronic Arts Intermix (New York, New York - États-Unis) en 2001, Musée d'art contemporain de Lyon, Inv. : 2001.11.1.2.

[2] DAZORD Cécile, « L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique, Ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain », *The Instant*

avant d'adopter définitivement la vidéo dès le milieu des années 1970. « Grâce à la vidéo, il est possible d'enregistrer le geste de l'artiste et de donner à voir son corps attelé à l'acte de création. » [1] Nous l'avons vu, Marcelo Cidad longe 5 km de la rue Augusta à Sao Paulo (*Porque Duchamp caminhava ?,* 2001). La vidéo qui en résulte fut éditée à trois exemplaires, dont un se trouve conservé sur DVD au FRAC Bourgogne. Prise sur le vif, tournée en temps réel (58 minutes), cette vidéo embrasse Sao Paulo avec une impressionnante fluidité. Pendant près d'une heure nous suivons l'artiste qui trace son sillage dans la ville, lui emboîtons ainsi le pas, ne le voyant que de dos, testant nos propres limites, notre patience, dans cette rue que nous remontons à la vitesse de la marche. La vidéo s'avère alors relever du corps à corps avec la réalité déstructurée que l'artiste traverse, et le spectateur est immergé dans ce flot.

Ainsi, la vidéo semble être le moyen le plus fidèle pour rendre compte d'une action dans son intégralité, même s'il est vrai qu'elle diminue l'extrapolation du spectateur.

c) *Fracture entre l'action et sa restitution*

Cependant, notons que l'enregistrement, et donc les artefacts qui en découlent, ne recueillent et ne retransmettent pas le réel, mais un enregistrement de ce réel ; il y a donc une fracture essentielle entre l'action et sa restitution.

La « fracture » qu'opère l'enregistrement tient au fait qu'il représente avant tout une réalité vivante : le corps de l'artiste en mouvement, sa présence contextualisée, un ensemble de flux dans lequel prend vie l'action. L'enregistrement est ainsi perçu comme ce « qui devient cet événement qui fait rupture entre le réel et la représentation » [2]. Ce qui est retransmis n'est pas l'acte, mais une représentation de l'acte.

Ainsi, l'enregistrement fonctionnerait telle une anamorphose [3] du réel, une conversion de ce réel en données reproductibles, donc de nature différente. Dominique Baqué, à propos de la photographie, affirme : « Ne reste que l'inscription d'une violence

---

Archive, projet curatorial de la session 17 de l'École du Magasin, http://www.ecoledumagasin.com/session17/spip.php?article139 (page consultée le 10 février 2009).

[1] RUSH Michael, *Les nouveaux medias dans l'art,* Londres : Thames and Hudson, 2005, p. 90.

[2] PERONI Michel, ROUX Jacques, *Le travail photographié*, Saint-Étienne : CNRS Éditions, Université de Saint-Étienne, 1996, p. 209.

[3] Cette idée est empruntée à FALIU Thomas, *Les poètes et leur voix enregistrée*, Maîtrise de lettres modernes : Saint-Denis, Université Paris XIII-Vincenne , sous la direction de Christian Doumet, octobre 2004 (non publié).

ou d'une jouissance : jamais la violence ou la jouissance comme telles, en elles-mêmes. » [1] La présence réelle en trois dimensions dans un espace est fondamentalement différente de sa transformation en données reproductibles, de son enregistrement.

Nous verrons plus loin dans ce mémoire en quoi cette fracture entre réel et représentation est fondamentale, et comment elle régit la perception que nous avons des actions.

d) L'enregistrement comme geste intégré à l'action

> *Il est en effet rapidement apparu que la photographie, loin de se limiter à n'être que l'instrument d'une reproduction documentaire du travail, intervenant après coup, était d'emblée pensée, intégrée à la conception même du projet, au point que plus d'une réalisation environnementale a finalement été élaborée en fonction de certaines caractéristiques du procédé photographique, comme, par exemple, tout ce qui a trait au travail du point de vue.*
>
> Philippe Dubois

Parce qu'avec l'enregistrement nous ne saurions penser l'image qui s'en suit en dehors de son mode constitutif, nous devons nous interroger sur ses modes de production, sur l'activité du sujet produisant l'image. En effet, pour l'exemple qu'est la photographie, « s'il est, dans la photographie, une force vive irrésistible, […] c'est bien ceci, qu*'avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être* » [2].

Ainsi, comment se déroule le geste d'enregistrer ? Qui actionne la machine permettant d'enregistrer les actions ? L'artiste lui-même, ce qui pourrait nous faire basculer alors dans l'art photographique ou l'art vidéo ? Un passant, avec tout le poids de sa subjectivité ? Un opérateur, appliquant les décisions de l'actant ? Est-ce intentionnel, ou à l'insu de l'artiste ? L'enregistrement viendrait-il remettre en cause les intentions de l'action ? Il nous faut tout de suite relativiser la notion d'intention. Il ne faudrait pas voir dans cette notion la volonté supérieure d'un sujet totalement souverain, omnipotent, mais comme l'élan qui relie l'artiste à son expression, à ce qu'il désire nous transmettre. Ainsi,

---

[1] BAQUÉ, *La photographie plasticienne, un art paradoxal, op. cit.*, p. 18.

[2] DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais,* Bruxelles : Éditions du Labor, 1983, rééd. Paris : Nathan, coll. Nathan-université, 1990, p. 9.

l'acte d'enregistrer embrasse une diversité de pratiques, soulevant à chaque fois des problématiques relatives.

Boris Achour, lorsqu'il réalise ses *Sommes* (1999) [1], dans le cadre de La Villa Médicis Hors les Murs à Los Angeles, se fait photographier par « une amie » [2]. Julien Prévieux [3], dans la vidéo *Roulades* (1998) [4], sort de son lit et tombe dans les escaliers, avant de rouler indéfiniment dans divers lieux publics et de rentrer chez lui par le même moyen. Il affirme : « Le caméraman est un ami, Marc Valencia, il suivait des instructions que je lui donnais. J'avais en tête une ébauche de story-board que je complétais au fur et à mesure » [5]. Se pose alors la question du statut de la personne qui actionne l'appareil. Pour Achour, il s'agit de « quelqu'un qui appuie sur le bouton car je ne pouvais le faire moi-même » [6], tandis que l'artiste se charge de choisir les angles de prise de vue. Prévieux confirme : « Je suis l'auteur de la vidéo et lui, le caméraman effectivement »[7], tandis que Francis Alÿs certifie : « La documentation de l'action suivra un groupe de règles strictes et automatiques dans le but de la distancer le plus possible de toute paternité » [8]. Chez les trois artistes, la personne qui enregistre les actions, l'opérateur, applique des règles strictes qui ne lui permettent pas de s'extérioriser, de s'exprimer. L'artiste impose les codes qui régissent la captation de son mouvement, et reste alors l'auteur tant du résultat conceptuel que matériel. La personne qui prend la photo ou qui filme doit alors être considérée comme un opérateur, un exécutant des volontés de l'artiste, ce dernier restant le seul décisionnaire.

Bien qu'il y ait autant de pratiques et de réponses que d'artistes, il est intéressant de constater que la plupart d'entre eux, quand nous avons eu accès à ces informations, font part de leur volonté de garder la maîtrise de l'image véhiculée suite à leur action, allant parfois jusqu'à ne pas nommer l'opérateur. Cependant, contrairement à un passant dans la

---

[1] 1999, 1/3, photographie couleur encadrée, 55,5 x 82,5 cm, achat à Chez Valentin, Valentin Art Contemporain (Paris) en 2000, Frac Nord-Pas de Calais, Inv. : 00.1.1.

[2] ACHOUR Boris, entretien par mail, cf. Annexes entretiens p. 112.

[3] Né en 1974 à Grenoble. Vit et travaille à Paris.

[4] Vidéo, Béta numérique, 5'45", 1/5, certificat d'authenticité, achat à Galerie Jousse entreprise (Paris) en 2005, collection publique d'art contemporain du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, Inv. : 2006.037719.

[5] PREVIEUX Julien, entretien par mail, cf. Annexes entretiens p. 114.

[6] ACHOUR Boris, entretien par mail, cf Annexes entretiens p. 112.

[7] PREVIEUX Julien, entretien par mail, cf. Annexes entretiens p. 114.

[8] ALŸS Francis, entretien avec LINGWOOD James, dans *Seven walks, London 2004-5*, Londres : National portrait Gallery, 2005, p. 26.

rue, la responsabilité de l'opérateur est délibérée, en cela qu'elle n'est pas le fruit du hasard. L'opérateur enregistre l'action sciemment, en vue de produire quelque chose qui rendra compte de l'acte exécuté par l'artiste selon les vœux de ce dernier.

Parfois, l'artiste est lui-même l'opérateur. Boris Achour utilise ainsi le medium vidéo pour son action intitulée *Les Confettis* (1997) [1], où nous pouvons voir une main, dans un geste agressivement festif, jetant des confettis sur les voitures et les passants qu'il croise dans la rue [2]. Il en découle une vidéo d'une durée de 3 minutes 30, conservée au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou (Inv. : AM 2000-52) sous forme d'un Betacam numérique (un DVD d'exposition est tiré de ce Betacam pour tourner dans le lecteur d'exposition). Le spectateur semble adopter le regard de l'artiste puisque c'est ce dernier qui porte la caméra, au niveau du regard. Cet angle de vue lui fait spécifier, à propos de *Les Confettis* : « vidéo en caméra subjective ». Lorsque nous lui avons demandé des éclaircissements quant à ce terme, l'artiste a explicité : « Je voulais dire que je portais la caméra et qu'elle reflétait/remplaçait/redoublait mon regard et ma position (subjectivité) » [3]. Ainsi, l'artiste est l'opérateur, il ne fait pas appel à un tiers. La vidéo permet de retransmettre l'acte de jeter des confettis, en projetant le spectateur de la vidéo dans l'action à travers le regard même de l'artiste, « comme si nous y étions ».

Dans le travail précédemment cité (bien que non présent dans les collections publiques françaises à notre connaissance) de Laurent Malone et Dennis Adams *JFK* (1997), la photographie entre en ligne de compte, selon le protocole suivant : les deux artistes avaient convenu de partager un seul et même appareil 35 mm pour réaliser un nombre indéterminé de clichés se complétant par paires. À tout moment de la marche, chacun était libre de prendre la photo de son choix. Chaque fois, celui qui avait pris la photographie passait l'appareil à l'autre, qui prenait alors une seconde photographie dans la direction diamétralement opposée, sans tenir compte du sujet, du cadrage, ni régler l'ouverture ou faire la mise au point. Ainsi, le chemin parcouru se dessine selon une trajectoire linéaire, arbitraire, comme l'ordre de saisir sur le vif le spectacle du réel tel qu'il s'impose au second photographe, contraint de photographier sans choisir.

---

[1] Cf. Annexes illustrations p. 47.

[2] La caméra vidéo peut-elle rester relativement inaperçue ? La question mérite d'être soulevée, car n'annihilerait-elle pas la dimension furtive, si les passants se savent filmés ?

[3] ACHOUR Boris, entretien par mail, cf. Annexes entretiens p. 112.

L’acte d’enregistrer fait ainsi partie intégrante du projet, de sa conceptualisation et de sa mise en œuvre. Thibergien, à propos de la photographie de Land Art, affirme ainsi que « plus qu’un simple témoin de ces réalisations, [la photographie] pouvait les constituer en retour, en déterminer la fabrication, puisqu’elle est aussi un mode de construction du réel auquel elle s’intègre » [1]. C’est précisément ce risque d’organiser l’acte en fonction de l’enregistrement que pointe Francis Alÿs dans un entretien : « Comme artiste qui travaille avec la performance, je suis toujours en lutte quand vient la documentation, comment peut-on offrir un compte-rendu neutre de ce qui est arrivé, comment peut-on dissocier ce qui est arrivé, comment peut-on dissocier le moment de la performance elle-même et sa documentation. Donc la performance elle-même peut être conditionnée par les attentes de la documentation. » [2]

Ainsi, l’enregistrement délibéré s’intègre, fait partie de l’acte, accompagne le geste, le féconde, allant même parfois jusqu’à conditionner l’action.

d) Retouches et recréations

Dans un second temps, les artistes vont souvent retoucher, modifier et parfaire leurs enregistrements, afin de créer un « objet fini », le produit d’un geste qui n’est plus celui de l’action.

Le support technique qu’est la vidéo est paradigmatique de cette question : facilement manipulable, la vidéo est coupée, montée, retouchée. Au contraire du cinéma et de la télévision, « la vidéo permet la transcription immédiate de la matière audiovisuelle en code analogique ou numérique. La prise de vue et l’enregistrement se font simultanément : la vidéo est une conserve qui maintient le matériau consigné dans un état de disponibilité et de transformabilité totales » [3]. Ce médium permet alors à l’artiste de retravailler facilement

---

[1] TIBERGHIEN Gilles, *La nature dans l’art sous le regard de la photographie,* Ville : Acte Sud, coll. Photo poche, 2005, non paginé.

[2] ALŸS Francis, entretien avec LINGWOOD, *op. cit*., p. 26. « As an artist who works with performance, I am always struggling when it comes down to the documentation, how can one offer a neutral account of what happened, how can one dissociate the moment of the performance itself from its documentation. So the performance itself can easily be conditioned by the expectations of the documentation…»

[3] MARTIN Sylvia, *Art vidéo,* Paris : Tashen, 2006, p. 6.

les données enregistrées, de monter les actions filmées en temps réel. La vidéo favorise la réalisation des coupes successives, par le rythme des images mais aussi par le montage. Lorsque Francis Alÿs traverse Paris dans *The leak* (2003), la vidéo conservée au Musée d'art Moderne de Paris/ARC ne dure, elle, que treize minutes. L'artiste a donc, par la suite, coupé la vidéo, pour la rendre plus facilement diffusable dans une exposition, mais aussi afin de ne rendre que les images heuristiques : traverser un pont parisien, passer devant une colonne Morris du XIXème siècle, marcher à côté d'un étal de bouquiniste sur les quais de la Seine… Il est facile alors pour le spectateur d'identifier le contexte de l'action.

Cristian Alexa, lui, ne coupe pas la vidéo ; au contraire, il la rallonge. Ainsi, la vidéo conservée au FRAC Languedoc Roussillon *10-Second Couples* (2000) incorpore dans son titre même la notion de temporalité. Nous pouvons y observer Cristian Alexa de dos, marchant sur un trottoir et saisissant la main de passants de façon furtive, pour former un couple durant quelques secondes. La vidéo dure 6 minutes 38 secondes. Nous suivons l'artiste le long d'un bloc sur la 14ème rue, entre la 5ème et la 6ème avenue à New York. Tournée au ralenti, en noir et blanc, la vidéo se présente sous forme d'une longue prise unique, ce qui assure à la séquence une temporalité déformée, étirée, qui contredit le titre.

Ainsi, les artistes vont parfaire leurs enregistrements, prévoyant de telle sorte la modalité d'exposition, travaillant l'enregistrement selon ce qu'ils souhaitent donner à voir.

Boris Achour encadre ses photographies [1], tandis que Francis Alÿs peint par-dessus les tirages. *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1998) [2], conservé au FRAC Rhône-Alpes [3], est composé de sept Cromalins peints par l'artiste, chacun encadré d'une marie-louise blanche, sur laquelle est inscrit un texte explicitant l'action (« axiome » ou protocole). Nous pouvons reconnaître sur l'un de ces Cromalins l'action furtive où Francis Alÿs pousse un bloc de glace dans les rues de Mexico (*Paradox of Praxis (Sometimes doing something leads to nothing)*, Mexico, 1997), par exemple. L'artiste a donc effectué son acte, qu'il a enregistré sur format vidéo, puis il a tiré un vidéogramme, qu'il a fait tirer sur Cromalin, pour finalement le repeindre et l'insérer dans ce travail. Le lieu et la date de l'action sont spécifiés, une marque de tampon circulaire et violette est posée, inscrivant « Hypothesis for a walk / Francis Alÿs », faisant office de signature. Au centre du tampon,

[1] Cf. Annexes entretien p. 112.

[2] Cf. Annexes illustrations, p. 48.

[3] Achat à la Galerie Peter Kilchmann (Suisse) en 2003, Institut d'art contemporain, Collection Rhône-Alpes, Inv. : 2003.001(1-7).

un numéro donne l'ordre dans lequel il faut présenter les Cromalins peints (à savoir en ordre chronologique). Ils sont encadrés de bois et mis sous verre. Signé, daté, encadré : l'artiste crée une nouvelle œuvre, à partir de ses actions passées.

Ainsi, les artistes de l'action furtive enregistrent leurs actions, produisant en conséquence un artefact(l'enregistrement). Ce dernier est alors coupé, rectifié, modifié, afin d'obtenir un véritable « produit fini », apte à être intégré aux collections du musée. Cet artefact permet ainsi de retransmettre les actes par leur représentation, animée ou figée, silencieuse ou bruyante, utilisant la multiplicité de techniques pour offrir un foisonnement de propositions aux paramètres spécifiques.

B/ Outils, enregistrements non technologiques, certificats : les autres artefacts « autour » de l'action

Toutefois, les artistes font appel à d'autres médiums, d'autres formes d'artefacts qui ne sont pas issus de l'enregistrement, pour médiatiser l'action. Produits dans un autre temps que celui de l'acte, ils y participent pourtant, et se retrouvent aujourd'hui conservés dans les institutions françaises.

a) *Enregistrement administratif, compte-rendu et cartographie : les enregistrements non technologiques*

Si l'enregistrement est une technique permettant de retransmettre à l'infini les données enregistrées, qu'en est-il des consignations réalisées par Stanley Brown ? Plaçant la marche, le déplacement, les distances parcourues, au centre de son art, il développe à partir de 1972 des systèmes de représentation des mesures et distances pédestres par un système standardisé. L'artiste enregistre méticuleusement ses pas, non plus grâce aux moyens technologiques dont nous venons de parler, mais de façon bureaucratique, en les consignant[1]. « La marche de Stanley est administrée et ce, selon deux opérations, deux

[1] Cependant, la Bibliothèque Kandinsky possède une « vidéo galerie numérisée » de 34 min 51 sec, présentant une multitude de travaux d'artistes : « II fernsehausstellung (novembre 1970) : identification », dont le réalisateur est Gerry Shum. Une des vidéos fut réalisée par Stanley Brouwn. La caméra est fixe, à hauteur du regard humain. Nous pouvons observer une petite place pavée au sein d'une ville, des passants

modalités, à chaque marche rigoureusement répétée : d'une part Brouwn se livre à la pratique de l'arpentage, soit le parcours à pied d'une distance et la mesure de cette distance, à travers plusieurs systèmes qui sont largement développés depuis les années 70 : mètre, pied, coudée, yard, pas... Parallèlement, des œuvres sur papier, des vitrines, tables, casiers etc. documentent et prennent la mesure de l'arpentage. D'autre part et seconde opération, le classement et l'archivage des marches, dont *Trois pas* constitue un exemple emblématique. »[1] Ainsi, le Centre Pompidou conserve-t-il un casier métallique qui matérialise sa marche : composé de trois tiroirs superposés remplis de fiches blanches perforées liées par un fil et sur lesquelles est imprimée la mention 1 mm, la somme de toutes les fiches d'un millimètre d'un tiroir constitue la mesure d'un de ses pas. Les pas mesurent ainsi 864 mm (864 fiches), 860 mm (860 fiches) et 863 mm (863 fiches) ce qui fait un total de 2.587 mm pour trois pas. Intitulée de manière précise et tautologique *Trois Pas = 2587 mm* (1973)[2], le titre recouvre exactement ce qu'il montre. Cette œuvre appartient au projet gigantesque de Stanley Brouwn consistant à compter ses pas avec la plus grande précision possible, et à établir des mesures entre son corps, ses déplacements et le territoire dans lequel l'artiste évolue[3]. Peu importe ici les circonstances et le contexte du déplacement sur lesquels l'artiste ne s'exprime pas : seule la mesure des trois pas fait sens. L'œuvre ne signifie rien d'autre que ce qu'elle est, ne signifie rien d'autre que ce qu'elle montre : le rapport entre une expérience concrète dans l'espace et sa mesure.

Voisins sur le plan de l'enregistrement bureaucratique sont les comptes-rendus des marches d'André Cadere. André Cadere (1934-1978), né en Roumanie, quitta son pays natal pour s'installer à Paris en 1967. En 1972, sa « barre de bois rond » fait déjà partie intégrante de son activité, et, par extension, de son personnage. En 1978, il définit ainsi son concept comme « une barre de bois rond composée de segments peints avec différentes couleurs ; ces segments ont leur longueur égale au diamètre du matériau utilisé et sont

---

se dirigeant vers leurs occupations, des fleurs au premier plan, des rues et immeubles…Puis la caméra avance d'un pas.

[1] BAQUÉ Dominique, *Histoire d'ailleurs, artistes et penseurs de l'itinérance,* Paris : Éditions du Regard, 2006, p. 225.

[2] Métal, papier, 46 x 19,8 x 39,7 cm, chaque tiroir : 15 x 19,8 x 39,7 cm, S.D.T sur la 1ère fiche du 1er tiroir : 2587 mm = / 864 mm 860 mm 863 mm / S, achat à Ghislain Mollet-Viéville (Paris) en 1989, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Inv. : AM 1989-199

[3] « Marcher quelques instants avec une grande acuité de conscience dans une certaine direction ; simultanément, de part l'univers, un nombre infini d'êtres vivants se déplacent dans un nombre infini de directions. » BROWN Stanley, « *Statement at prospect' 69* », *Art conceptuel formes conceptuelles*, Paris, Galerie1900∆ 2000, 1990, p. 168.

assemblés selon un système mathématique de permutations incluant une erreur »[1]. La barre fut montrée pour la première fois au public de l'art lors d'une exposition de Niele Toroni chez Yvon Lambert à Paris en 1970, à laquelle il n'était pas convié, puis à l'occasion de divers salons parisiens au cours de l'année 1971. Il n'a cessé ensuite de l'emmener avec lui au gré de ses déplacements, notamment lors de promenades en dehors du monde de l'art, sans convoquer aucun spectateur. Assimilables à des actions furtives, Bernard Marcelis nomme ces déplacements solitaires des « promenades isolées »[2]. Cadere en a effectué sept : les deux premières datent de 1973, les trois suivantes ont eu lieu à Paris à un an d'intervalle de 1974 à 1976, dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés (ce qui permet tout de même de montrer la « barre de bois rond » dans un quartier à vocation artistique), et enfin à New York en 1976 et 1978 (en collaboration avec la galerie David Ebony). Comment dès lors connaître les lieux fréquentés lors de ses promenades, l'étendu de son déplacement, l'espace arpenté ?

Il s'avère qu'à deux reprises, l'artiste adressa par la poste des comptes rendus d'activités (Paris, février 1978, et New York, mars 1978). Ces comptes rendus informaient les lieux où Cadere avait montré une barre, à quelques jours d'intervalle. En effet, invité en 1978 par la galerie Hall Bromm (New York) à participer à l'exposition *Moving*, mais ne pouvant se déplacer car convalescent, il envoya comme participation au catalogue la liste au jour le jour de ses déplacements en France durant la durée de l'exposition. Le travail quotidien se poursuivit normalement, seule son information et sa mise à la disposition du public furent retardées dans le temps et dans l'espace.

Par ailleurs l'action furtive impliquant le déplacement dans la ville, la carte géographique est un support adapté au compte rendu de l'acte réalisé dans sa géographie. Richard Long, dans *A walk by All roads and Lanes touching and crossing an Imaginary Circle* (1977) vu dans le chapitre précédent, inscrit l'itinéraire effectué sur une carte doublée d'un texte de 88 x 123 cm. Il transcrit ainsi le chemin qu'il a suivi sur les routes de la campagne anglaise, traçant un cercle approximatif. Pour Lucy Lippard, la carte « est simultanément un lieu, un voyage, et un concept mental ; abstrait et figurative, lointain et intime. Les cartes sont comme les instantanés d'un voyage, un arrêt sur image. La fascination que nous éprouvons pour elles doit avoir un rapport avec un besoin d'avoir une

[1] CADERE André, lettres à Yvon Lambert, 11 juin 1978.

[2] MARCELIS Bernard, « La stratégie du déplacement », *Andre Cadere, all walks of life*, *op. cit.*, p. 41.

vue d'ensemble, de se repérer et de comprendre où nous sommes »[1]. Mais la carte souligne aussi la différence avec l'expérience du terrain, et sa transposition dans une forme en deux dimensions. Elle donne un ancrage dans la réalité qu'elle n'imite pas mais qu'elle contribue plutôt à construire.

Le musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC possède un plan de Paris[2] annoté par Francis Alÿs, retraçant le parcours de l'artiste lorsqu'il réalisa *The leak* (2004), se déplaçant du Musée au Couvent des Cordeliers un pot de peinture troué dans la main. Cinq dessins préparatoires sont aussi conservés par le musée. Ce sont des schémas, des esquisses : un personnage en marche y est dessiné, suivant des flèches, passant au travers de notes. Ces dessins sont, selon ce qui est spécifié sur la base de données en ligne Vidéomuséum, « des dessins témoins d'un parcours effectué dans Paris par l'artiste » : ils permettent de retranscrire géographiquement le parcours effectué par Francis Alÿs.

Autres formes d'itinéraires, tracés au feutre noir sur une feuille de papier, des inconnus ont dessiné, à la demande de Stanley Brouwn, le chemin que l'artiste devait suivre afin d'atteindre sa destination (qui importe peu). Ici, ce n'est pas l'artiste qui réalise l'esquisse de son circuit, mais les passants dans la rue. Le FRAC Nord-Pas-de-Calais possède ainsi un ensemble de quatre travaux sur papier[3] : des ronds sont reliés par des traits, schématiquement et rapidement dessinés, des parallèles sont tracées… L'artiste s'est ensuite réapproprié ces esquisses en inscrivant au tampon : « this way Brouwn ». Titre de l'œuvre, cette marque spécifie aussi le nom de l'artiste, et fait donc office de signature. Signature, certes, mais apposée de façon impersonnelle, selon une technique bureaucratique et reproductible d'inscription à la chaîne. Tout comme le casier métallique (*Trois pas = 2587 mm,* 1973), c'est finalement à travers une véritable esthétique de la bureaucratie que l'artiste fait part de ses marches.

Consigner les pas sur des fiches, inscrire les lieux du déplacement, en dessiner le circuit ; les artistes utilisent également des moyens non technologiques afin d'enregistrer, recueillir et transmettre leur action.

---

[1] LIPPARD Lucy, *Overlay*, New York: Pantheon Books, 1983, p. 122.

[2] *The Leak (Paris),* 17 octobre 2003, 1 DVD, 1 plan de Paris annoté et 5 dessins témoins d'un parcours effectué dans Paris par l'artiste, Durée du DVD : 13', Don de l'artiste en 2005, Musée d'art moderne de la Ville de Paris/ ARC, Inv. : AML 949(1-7). Notons que le numéro d'inventaire commence par « AML » ; or c'est ainsi que le musée répertorie les documents.

[3] *This Way Brouwn*, 1964, Encre sur papier, 24,5 x 32 cm, Dimensions encadré : 34,5 x 42 cm, achat à la Galerie Micheline Szwajcer (Anvers - Belgique) en 1989, Frac Nord-Pas de Calais, Inv. : 89.18.1. Cf. Annexes illustrations, p. 53.

b) *Sphères, « barres de bois rond » et maquettes : les outils*

Les artistes, lorsqu'ils se mettent en action, utilisent parfois des outils autres que leur propre corps. Quels sont-ils ?

En 1967, l'artiste Italien Michelangelo Pistoletto, assimilé au mouvement de l'Arte Povera (mouvement de « retour aux enjeux primordiaux » de la création et d'une réappropriation des matériaux et des processus « pauvres » de l'héritage culturel italien), parcoure l'espace compris entre trois galeries d'art turinoises (où il exposait alors de manière simultanée) en poussant une sphère de journaux ; il appellera ce déplacement *Scultura da passeggio*. Dans le film documentaire *Good Morning Michelangelo*, réalisé en 1968 par Ugo Nespolo Buongiorno Michelangelo, nous pouvons voir l'artiste utilisant la sphère, dans une série d'actions qui prenaient place dans les rues de la ville. De la moitié de la taille de l'artiste, ce dernier se sert de la sphère comme d'une intervention humoristique dans sa vie quotidienne. Déjà, auparavant, il avait troqué son statut de « transmetteur d'images » pour devenir « provocateur de comportements » : vidant son atelier, il invita de jeunes artistes à élaborer un projet artistique en relation avec la vie, dans une sorte de *work in progress*, où savoirs et expériences sont mis en commun. « Mon action découle de ce que le miroir m'a poussé dans la rue, dehors, dans le monde. […] Produire un objet est le fait d'un homme seul, même si les objets ne le représentent pas. Le pas suivant était de me mettre en rapport avec les autres […]. » [1] Occasion de rencontres aléatoires et métaphore de l'art comme déplacement, la sphère est aujourd'hui conservée au FRAC Bretagne sous le titre *Sphère de journaux* [2]. Considérée comme une sculpture, sphérique, elle mesure 100 cm de diamètre, et est faite de papiers journaux collées (ou « mâchés »). Il est notable qu'elle date de 1965, et non pas de 1968, date des actions où elle fut utilisée. Mais, lors de notre entretien avec Jean-Marc Poinsot, membre de comité d'acquisition du FRAC Bretagne, nous apprenons qu'il est fort probable que la boule soit très récente : « Je pense que c'est une re-fabrication, car, une année, j'avais sollicité Hans Ulrich Obrist pour une exposition et ce dernier avait souhaité la re-fabrication d'une boule

[1] PISTOLETTO Michelangelo, entretien avec DE BRUGEROLLE Marie, *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1994, p. 233-243.

[2] *Sphère de journaux,* 1965, Sculpture, Papier journal, diamètre : 100 cm, achat à l'artiste en 2001, Frac Bretagne, Inv. : 0196. Cf. Annexes illustrations p. 2

de papier » [1]. Recréation pour le monde de l'art ? Cette sphère reste en tout cas l'image de l'artiste nomade, qui se met en marche et sort des galeries. Outil pour la marche, cette boule a probablement inspiré Gabriel Orozco, artiste mexicain, dans *Piedra que cede* (1992) [2]. Nous ne résistons pas à évoquer cet artiste à nouveau, bien que ce travail ne soit pas conservé dans une collection publique en France. Du poids de l'artiste, c'est un portrait de lui-même à l'horizontal, un globe qu'il pousse dans la rue et qui vient récolter tous les rebuts de la ville, se marquer de toutes les traces du sol. Tel l'artiste qui se forme à travers ses voyages (qui furent, en l'occurrence, nombreux), la sphère ne produit pas d'image, mais se modèle au gré de ses déplacements.

Cas particulièrement intéressant qui reflète la multiplicité de propositions offertes par les artistes, André Cadere montrait les barres partout : rues, magasins, vernissages, expositions auxquelles il n'était pas convié… L'essentiel pour l'artiste étant de montrer son travail. Or que reste-t-il de ses actions ? Parfois un compte rendu, comme nous venons de le voir, mais surtout la barre, elle-même. Ainsi, *Peinture sans fin* (1972) [3] est conservée au Musée d'art moderne de la ville de Paris/ ARC. Il s'agit d'un bâton en bois d'une hauteur de 210 cm, et d'un diamètre de 10 cm, constitué de 21 cylindres peints à l'huile (noir, jaune, rouge), montés sur tige et collés. *Six barres de bois rond* (1975) [4], de même taille, sont, elles, conservées au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, tandis que le FRAC Nord Pad-de-Calais possède *Barre de bois rond* [5], de taille légèrement différente (hauteur : 198 cm, diamètre : 9 cm), constituée de 21 segments peints en noir, blanc et rouge.

Or comme le demande Jean-Pierre Criqui : « Qu'est ce qui reste aujourd'hui du passage d'André Cadere dans le monde de l'art, de son arrivée en France en mars 1967 jusqu'à sa mort en 1978 ? Et que faire de ce reste, où le ranger, sous quelle rubrique le classer ? C'est la question qui commande toute la vie de Cadere – personne déplacée, au

---

[1] POINSOT Jean-Marc, entretien.

[2] Cf. Annexes illustrations p.39.

[3] *Peinture sans fin/Unlimited painting,* 1972, Barre de bois rond (noir, jaune, rouge), 21 cylindres de bois peints, montés sur tige et collés, huile sur bois, hauteur : 210 cm, diamètre : 10 cm, A : Peinture sans fin/Unlimited painting, achat en 1995, Musée d'art moderne de la Ville de Paris/ARC. Cf. Annexes illustrations p. 54.

[4] *Six barres de bois rond,* 1975, 6 barres, chacune étant composée de 12 segments assemblés et peints de différentes couleurs, bois peint, hauteur : 120 cm, diamètre : 10 cm, achat à l'artiste en 1976, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Inv. : AM 1976-246. Cf. Annxes illustrations p. 55.

[5] *Barre de bois rond,* 21 segments peints en noir, blanc et rouge, bois peint, hauteur : 198 cm, diamètre : 9 cm, achat à la Galerie Art Attitude Hervé Bize (Nancy) en 2000, Frac Nord-Pas de Calais, Inv. : 00.6.1, N° d'entrée : O378. Cf. Annxes illustrations p. 55.

sens de la géographie comme au sens des convenances, et dont la place fut celle de celui qui n'en a pas, s'infiltrant au-dedans pour incarner le dehors, arpentant le dehors pour parler du dedans » [1]. Déplaçons, nous aussi, la question : le bâton est-il un « outil » pour la marche, ou la marche un « moyen » d'exposer le bâton ?

La « barre de bois rond » semble polyvalente. Ceci apparaît clairement lorsqu'Andre Cadere déclare, à propos d'une exposition chez Marilena Bonomo à Bari en 1974 : « Le travail était présenté durant une soirée, appuyé à un mur de la galerie, ceci après avoir été montré – de façon indépendante – quelques jours dans la ville. Ce sont deux fonctions de la même pièce : celle d'œuvres classiques, à exposer uniquement dans un lieu spécialisé, et celle d'outil servant à travailler n'importe où, même en dehors du contexte artistique » [2]. Outil pour la marche et œuvre d'art, les « barres de bois rond » sont le paradigme de l'objet échappant à toute classification. Et l'artiste d'affirmer « de ce travail, on peut essentiellement dire que je le produis et que je le montre, ceci étant le complément de cela, le tout constituant une activité quotidienne insaisissable » [3].

Autre forme d'outils nécessaires à l'activité artistiques et conservés dans les institutions françaises, les maquettes de Jordi Colomer, réalisées pour *Anarchitekton* (2002-2004). En effet, « armé » d'une architecture en carton, Idroj Sanicne « manifeste ». Ces artefacts de papier sont les maquettes [4] des architectures modernes devant lesquelles le « double » de l'artiste se déplace. Ce dernier les porte comme des banderoles lors d'une manifestation, rappelant certaines parades de syndicats russes post-révolution, où des ouvriers brandissaient des maquettes comme autant de projets novateurs. Mais ici, le personnage porte des prototypes d'architectures déjà existantes. Ainsi, sur quelques clichés, l'objet et sa « représentation » semblent ne faire plus qu'un, la maquette étant alors renvoyée à son statut de signe tautologique. Ces spécimens en carton ont un caractère de bricolage qui les situe entre fiction et réalité ; dispositif de miniaturisation, la maquette reconduit la dimension fictionnelle de l'architecture, en fait un élément de scénario urbain, tandis qu'elle-même est renvoyée à son statut d'accessoire de théâtre un peu caricatural.

---

[1] CRIQUI Jean-Pierre, « Méditation sur une barre de bois (et sur quelques autres sujets) », *Andre Cadere, all walks of life*, *op. cit.*, p.137.

[2] CADERE André, cité dans *Andre Cadere, all walks of life*, *op. cit.*, p. 138.

[3] CADERE André, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*,Paris : Éditions Flammarion, 2002, p. 48.

[4] Le FRAC Centre possède trois maquettes. Elles ne sont pas répertoriées dans Videomuseum puisque le FRAC Centre n'y participe pas, d'où mon manque d'informations.

Ainsi, les outils sont-ils produits pour permettre une action, pour réaliser un travail, et sont indissociablement liés à celui-ci. Ils s'adaptent au geste de l'artiste, quand le geste ne dépend pas entièrement de l'artefact ou qu'il ne le structure. Outils de la marche, instruments de la course, ustensiles de l'action furtive, ils composent autant de formes raisonnées, préparées pour l'usage que l'artiste veut en faire. Leur lien à l'action est fondamental.

c) *Certificat accompagnant les artefacts*

Nous venons de le voir, l'artefact produit permet d'être un support où peut s'apposer la signature de l'artiste (Stanley Brouwn : *This way Brouwn* ou Francis Alÿs : *Sometimes Making Something Leads to Nothing*), au contraire de l'action. Mais certains artefacts ont même pour unique destination d'être des supports de cette signature ; ce sont les certificats. À ce jour, nous n'avons pas trouvé d'action furtive « conservée » ou achetée, dont la preuve de la transaction aurait pu être un certificat. Pourtant, le certificat se trouve accompagner certains artefacts, ces derniers ne pouvant pas toujours accueillir une signature, qui garantirait l'authenticité.

Six barres de bois rond (1975) d'André Cadere est conservé au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou. Ne signant pas ses bâtons, l'artiste offrait alors un certificat au musée. « Aucune pièce n'est signée, car la signature y apporterait un sens (haut-bas, envers-endroit, début-fin). Mais chaque travail est accompagné d'un certificat », précise l'artiste [1]. Tout en étant extérieur à l'œuvre elle-même, ce « contrat d'authenticité » lui est indissociable. En effet, il permet à l'artiste d'affirmer sa paternité sur l'œuvre. André Cadere a ainsi fourni au musée une description s'achevant par cette information : « pour toute authentification, s'adresser à André Cadere (à ses fondés de pouvoirs ou héritiers). La barre de bois rond dont il est ici question, de même que cette feuille de papier, sont désormais nécessaires ». Les éléments de l'œuvre et son certificat sont les pièces justificatives complémentaires pour l'authentification de l'ensemble auprès de l'artiste.

Mais l'artiste va plus loin dans la transgression ; le certificat lui-même n'est pas

[1] CADERE André, *Présentation d'un travail, Utilisation d'un travail,* texte revu et corrigé par l'auteur de la conférence qui a eu lieu le 10 décembre 1974 à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'UCL, Louvain : Hossamn Hamburg, MTL Bruxelles, 1975, p. 15.

signé ! Comme il l'affirme lui-même : « Ce certificat comporte un code de classement incluant toutes les coordonnées de la pièce respective, code qui se retrouve dans un fichier qui existe chez l'auteur (ou chez son notaire). […] Le certificat n'étant pas signé, toute authentification ne peut être faite que par l'auteur (ou son notaire) grâce au fichier, au certificat et au travail » [1]. Ainsi, il ne produit pas un certificat pour lui-même, mais uniquement en soutien de l'œuvre. Il n'a de valeur que par rapport à l'œuvre à laquelle il se rapporte. Comme le souligne Jean-Marc Poinsot, à propos des énoncés théoriques entourant l'œuvre : « le fait qu'ils soient attachés à l'œuvre, en supplément de celle-ci, n'implique pas qu'ils comblent un manque inhérent à l'objet esthétique lui même. Le manque auquel ils pallient, si tant est qu'il faille parler de manque, serait un des éléments du dispositif de socialisation de l'œuvre » [2]. Soit ici, l'authentification de l'auteur.

De plus, le certificat n'est pas un document administratif archivé au même titre que les correspondances entre artistes et conservateurs par exemple. Conservé au cabinet d'art graphique du Centre Pompidou, il est inventorié sous le même numéro d'inventaire que l'œuvre à laquelle il se rapporte. La barre de bois rond réside bien dans sa réalisation et non dans le certificat, qui n'est qu'un moyen de l'authentifier.

De même, Julien Prévieux a fourni un certificat d'authenticité lorsqu'il a vendu la vidéo *Roulades* au Conseil Général de Seine-Saint-Denis. En effet, comme ce dernier nous l'a confirmé : « La vidéo est une œuvre dont il existe un nombre restreint de copies. J'ai décidé avec la galerie Jousse Entreprise de fixer le nombre d'exemplaires à cinq. Le certificat d'authenticité indique que la vidéo détenue par le Conseil Général fait partie de ces exemplaires » [3]. La signature ayant une forte valeur déclarative, le certificat, sur lequel elle a été posée, permet d'affirmer que la vidéo est une œuvre authentique, ce que nous a confirmé l'artiste. La signature, à l'origine posée sur une œuvre pour authentifier le lien qui l'unit à l'artiste, est ici présente sur un certificat, qui n'aurait aucun intérêt sans la vidéo.

C'est ainsi que la signature, dans les deux exemples que nous venons de citer, ne se contentant pas de prendre place hors de l'action : elle va aussi prendre place hors de l'artefact produit « autour » de l'action, pour venir s'inscrire sur un certificat.

---

[1] CADERE, *Présentation d'un travail …, op. cit.* p.15.

[2] POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu…, op. cit.*, p. 250.

[3] Cf. Annexes entretiens p. 114.

L'enregistrement désigne donc l'acte d'enregistrer, mais aussi l'artefact produit de la sorte. Si l'acte est « irreproductible », il occasionne des formes diverses grâce aux technologies de l'enregistrement. Cependant, une réelle fracture est à noter entre l'acte et sa restitution enregistrée. Les artistes créent alors dans un autre temps que celui de l'action, une multiplicité d'objets ; de la photographie à la vidéo, en passant par toutes les formes d'enregistrement non technologique, sans omettre les outils indispensables à l'acte, qui, tous, semblent parler de l'action. Comment cela se caractérise-t-il ? Nous allons désormais nous efforcer de mieux définir les relations entre les actions furtives et leurs artéfacts.

2/ Des artefacts performatifs à valeur indicielle

Produits pendant, avant, ou après l'acte, les artefacts forment une constellation d'objets et de productions qui nous parlent de l'action furtive, tournent en orbite à des distances variables, entretiennent des rapports de correspondances. Correspondances car l'objet évoque l'action, et l'action « inclut » la production de cet artefact.

Or quel est le lien qui unit l'action et l'artefact ? Quel type de rapport à l'action sont-ils censés assurer ? Que sont-ils supposés nous révéler ? En quoi les artefacts nous parlent-ils de l'acte ? Quel est, finalement, leur valeur d'usage par rapport à l'action furtive ?

A/ ***Des artefacts qu'on ne peut qualifier de documents***

a) *La question du document : entre preuve et témoignage*

La question du rapport qu'entretient la représentation avec son origine réelle se pose généralement pour toutes les productions à prétention documentaire. Nous avons vu en introduction que beaucoup d'œuvres des années 1960 et 1970 étaient aujourd'hui connues grâce à leur documentation. Agathe Dupont, dans son mémoire destiné à analyser

les traces des œuvres éphémères conservées au Centre Pompidou [1], explique quel est l'usage des documents qui découlent, précèdent, ou émanent des œuvres éphémères : « Référentiels par essence, [les documents] renvoient à quelque chose qui leur est extérieur, pour lequel ils ont une valeur de preuve, de témoignage ou d'information. Ils sont la "référence", "fragments ou qualité du réel présents là dans l'espace et le temps de la situation de mise en vue" [2]. » Peut-on de même reconnaître aux artefacts qui nous intéressent une prétention documentaire, car « faisant référence » à l'action ? Ont-ils une réelle valeur de preuve ? Agathe Dupont statue : « Ces documents, nécessaires à la maturation, à la mémoire, et à la conservation de l'œuvre, ne sont pas l'œuvre elle-même, mais, en son absence, s'y substituent, de manière à la révéler au-delà de sa présence éphémère, telle un second degré d'elle-même » [3]. Or en observant les objets que nous venons d'étudier, s'ils ne sont pas l'action furtive elle-même, peut-on pour autant affirmer qu'ils ne font pas œuvre à leur tour ? Pouvons-nous les circonscrire à des documents, ou de simples substituts de l'action qui n'ont d'autre fonction que de la révéler ?

Le terme document provient du latin *documentum*, « ce qui sert à instruire ». C'est un écrit servant de preuve, de renseignement, de témoignage. Or nous observons une réelle ambivalence attachée aux propriétés du document. Reportage, photo-journalisme [4], style documentaire [5] sont traités dans les ouvrages, mais *quid* de la fonction documentaire elle-même, de l'information qu'elle colporte ? En effet, le « document » est une notion ambiguë et contradictoire. Ainsi, le style documentaire n'a pas pour autant une fonction documentaire, tandis que certaines œuvres d'art ont cette fonction de renseignement, de témoignage, comme lorsqu'elles illustrent aujourd'hui les ouvrages d'histoire… Notons de plus que les œuvres constituent déjà des documents pour l'histoire de l'art. Nous pouvons ainsi affirmer que toute œuvre d'art est un document, témoin de son époque. Comme l'affirme Jean-Marc Poinsot, « un musée d'art est l'archive de l'art dans la mesure même où il a conféré aux objets esthétiques du fait qu'il les conserve une dimension

[1] DUPONT, *op. cit.*

[2] DUPONT, *op. cit.*, p. 34, cite POINSOT Jean-Marc, « L'in situ et les circonstances de sa mise en vue », *Les Cahiers du Mnam*, 1989, p. 67.

[3] DUPONT, *op. cit.*, p. 36.

[4] Pour plus de détails sur cette notion, se référer à CHEVRIER Jean-François, ROUSSIN Philippe, *Le parti pris du document, littérature, photographie, cinéma et architecture au XXème siècle*, École des Hautes Études en Sciences Sociales – Centre d'études transdisciplinaires (sociologie, anthropologie, histoire), Paris : Seuil, 2001.

[5] Pour plus de détails sur cette notion, se référer à LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945,* Paris : Macula, 2002.

historique »[1]. Les œuvres d'art peuvent ainsi devenir des objets au statut historique, s'inscrivant alors comme des témoins, des traces d'une histoire.

Sans chercher à statuer sur la question « œuvre ou document ? » qui avait pu, au début de notre recherche, nous motiver, et face à l'impossibilité d'y répondre de manière catégorique sans tomber dans tous les écueils et se heurter à tous les obstacles que cela représente, dévions la question sur la fonction de l'artefact, sur ses rapports à l'action, et ce qu'il tisse autour ou avec elle. Est-ce bien là une fonction documentaire ? La définition du *Petit Robert* nous éclaire : un document est « ce qui sert de preuve, de témoignage ». Interrogeons-nous alors : ces objets servent-ils servir de preuve, au regard du travail de l'artiste ?

b) *Preuve ? L'exemple paradigmatique de la photographie comme preuve impossible*

La question du rapport avec l'action, la réalité, se pose avec une acuité plus nette dans le cas de la photographie analogique. En effet, ainsi que le note Philippe Dubois : « Il y a une sorte de consensus de principe qui veut que le véritable document photographique rende compte fidèlement du monde. Une crédibilité, un poids de réel tout à fait singulier lui a été attribué »[2]. Ce caractère de vérité absolue, de preuve indubitable est lisible aussi lorsque le ex-surréaliste Philippe Soupault, en 1931, explique comment la photographie fut d'abord méprisée, négligée et calomniée, avant de connaître une vogue dans les années 1920, et de devenir une pratique artistique. Or pour lui, « ce qu'il convient de souligner avec le plus de force, c'est que la photographie est avant tout un document et qu'on doit d'abord la considérer comme telle »[3].

Devons-nous considérer la photographie comme étant avant tout un document ? Cette qualité semble reposer principalement sur la conscience que l'on a du processus mécanique de production de l'image photographique. En effet, le terme de « photographie » vient du grec *phôs* ou *phôtos* signifiant « lumière », et de *graphein* signifiant « tracer ». La photographie argentique est obtenue par un processus photochimique comprenant

[1] POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu …*, *op. cit.*, p. 20.

[2] DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais,* Editions du Labor, Bruxelles, 1983, rééd. Nathan, coll. Nathan-université, Paris, 1990.

[3] SOUPAULT Philippe, *Arts et métiers graphiques*, 1931, cité dans CHEVRIER, ROUSSIN*, op. cit.*, p. 9.

l'exposition d'une pellicule sensible à la lumière, puis son développement et, éventuellement, son tirage sur papier. C’est ainsi que l’objet pris en photographie semble toujours avoir été réel, puisqu’il a imprimé son image sur la pellicule.

De même, selon Roland Barthes, l’ordre fondateur de la photographie est la « Référence » : la photographie ne peut exister sans un référent, chose nécessairement réelle qui a été placée devant l’objectif. C’est ainsi que « le nom du noème de la Photographie sera donc : "ça a été" » [1]. Le « ça a été » rassemble la double position conjointe nécessaire à la photographie : la réalité de l’objet et son existence dans le passé. Le procédé technique de la photographie, qui fait d’elle une empreinte de la réalité, permet d’affirmer que cette dernière « n’est pas une copie du réel mais une émanation du réel passé » [2]. Bien que ce ne soit pas une empreinte directe au sens où elle ne touche pas directement la réalité, comme on peut le faire lorsqu’on laisse une empreinte de nos doigts sur une vitre, grâce à ses procédés chimiques et à l’action de la lumière, l’appareil photographique imprime une image de la réalité sur le papier photosensible. Ainsi, selon Barthes toujours, la photographie fait office de preuve, puisqu’en affirmant ce qui a été, elle ratifie ce qu’elle représente. Pourtant, la photographie peut-être retouchée, mais, comme le précise Bernard Stiegler : « Qu’une manipulation de cette photographie soit ensuite possible, qui altère ce qui a été, voilà un autre attribut, mais il n’est qu’accidentel, il n’est pas nécessairement co-impliqué par la photographie. Cela peut arriver, mais ce n’est pas la règle. La règle, c’est que toute photographie analogique suppose que ce qui a été pris (en photo) a été (réel) » [3].

Ainsi, si nous allons dans ce sens, l’utilisation de la photographie argentique par les artistes de l’action furtive permettrait alors d’imprimer l’image de leur corps en action, afin de l’enregistrer, faisant ainsi office de preuve, de « ça a été ». Nous reconnaissons une valeur documentaire attachée à la photographie (comme objet), qui présuppose une connaissance implicite des caractéristiques techniques de la photographie (entendue comme un processus).

Cependant, et Barthes le souligne très bien, la photographie n’est pas une copie du réel, mais une *émanation* du réel. Or, cette émanation ne semble pas suffire pour faire

---

[1] BARTHES, *op. cit.*, p. 121.

[2] BARTHES, *op. cit.*, p.138.

[3] STIEGLER Bernard, « L’image discrète » dans DERRIDA Jacques, STIEGLER Bernard, *Échographie de la télévision*, entretiens filmés, Paris : Galilée-INA, coll. « Débats », 1996, p.168.

office de preuve, le « ça » du « ça a été » ne pouvant se réduire à ce que nous voyons sur la photographie.

Comme le démontre Philippe Dubois [1] en reprenant les écrits de Rudolpf Arnheim dans son ouvrage *Film as Art,* la photographie présente de nombreuses failles l'éloignant de l'idéal de mimésis du réel. En effet, l'image est déterminée par l'angle de vue choisi (l'opérateur, que ce soit l'artiste ou un tiers, décide de ce qu'il souhaite donner à voir ; il peut cacher certains aspects, en accentuer d'autres), sa distance à l'objet et la façon de cadrer. Elle réduit la tridimensionnalité de l'objet à une bidimensionnalité, et tout le spectre des couleurs à celles qui seront tirées ou imprimées. Enfin, elle isole un point précis de l'espace-temps, sous son aspect strictement visuel. Il suffit d'observer la technique et ses effets perceptifs pour déconstruire l'idée de réalisme photographique. Difficile alors de parler de preuve !

De fait, l'ontologie de la photographie ne saurait résider dans l'effet de mimésis. « La photographie, de par sa genèse automatique, témoigne irréductiblement de l'existence du référent mais cela n'implique pas *a priori* qu'elle lui ressemble. Le poids de réel qui la caractérise vient de ce qu'elle est une trace, non de ce qu'elle est mimésis. » [2]

Enfin, si, selon Barthes, la photographie possède une inscription référentielle indispensable, nécessaire, c'était sans compter la photo numérique, dont Barthes n'a pu faire allusion puisque cette dernière est apparue en 1981. La photographie numérique recouvre l'ensemble des techniques permettant l'obtention d'une photographie par le biais de l'utilisation d'un capteur électronique comme surface photosensible. Or Bernard Stiegler précise : « Cette possibilité essentielle à l'image photographie numérique de ne pas "avoir été" fait peur – car cette image, tout en étant infiniment manipulable, reste une photographie, elle garde en elle quelque chose du "ça a été", et la possibilité de distinguer le vrai du faux s'amenuise à mesure qu'augmentent les possibilités de traitement numérique des photographies. » [3] En effet, la photographie numérique engendre un type de « représentation » par *scanning*, synthèse, et codage numérique. Stiegler souligne que le mode de conception de l'image numérique engendre un régime temporel paradoxal, puisque l'image ne peut plus prétendre au statut du « ça a été », bien qu'elle puisse en proposer les apparences. « La virtualité du probable, du possible et du contingent constitue

---

[1] DUBOIS, *op. cit.*, p. 33.

[2] DUBOIS, *op. cit.*, p. 30.

[3] STIEGLER, *op. cit.*, p.169.

le régime paradoxal de la photographie numérique. »[1]

La photographie n'est donc pas déterminée par sa mimésis mais par son référent irrévocable, jusqu'à ce que le numérique vienne bouleverser la donne. « Dès lors, la valeur de miroir, de document exact, de ressemblance infaillible reconnue à la photographie se trouve remise en cause. La photographie cesse d'apparaître comme transparente, innocente, réaliste par essence. Elle n'est plus le véhicule incontestable d'une vérité empirique. »[2] Sa validité documentaire semble d'autant plus fortement remise en question.

Si nous avons souhaité développer l'exemple qu'est la photographie, c'est pour mieux expliciter la singularité du régime de preuve, attaché au document et, apparemment, à une forme de vérité. Or l'exemple paradigmatique du rapport avec la réalité qu'est la photographie nous montre à lui seul la difficulté de juger des artefacts produits, de leur degré de référencialité, de leur capacité à refléter la vérité, de leur attachement indéfectible au réel, et donc de leur aptitude à être document, à informer sur le « ça a été ».

c) *Témoignages impossibles*

Un document est, selon sa définition, ce qui sert de preuve, de témoignage. Comme nous venons de le voir, les artefacts étudiés ne pouvant servir de preuve, étudions alors leur valeur de témoignage. Un témoignage est la déclaration du témoin. Celui-ci rapporte ce qu'il a vu, entendu, perçu, et contribue à établir la vérité. Or, nous l'avons vu, il ne serait pas juste de parler de témoins pour qualifier les passants qui assistent à une action furtive, puisqu'ils n'ont pas conscience eux-mêmes d'être les témoins d'un acte artistique. Toutefois, une action furtive ne peut-elle pas engendrer de témoignage ? Le témoignage serait plutôt celui de l'opérateur, qui, tel le reporter, va délibérément se trouver là dans le but d'enregistrer l'action. Mais comme ce dernier exécute les ordres de l'artiste, son témoignage semble très limité !

[1] STIEGLER, *op. cit.*, p.169.
[2] *Ibid.*

d) *Création dans un autre temps que celui de l'action*

Par ailleurs, Boris Groys explique, dans « Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation » [1], combien les pratiques artistiques qui s'assimilent à la vie (des interventions dans la vie quotidienne, de longs processus de discussions, la création de formes particulières de vie ou de communautés, des actions politiques entreprises en tant que manifestations artistiques, etc.) ne peuvent être présentées que par le biais de la documentation parce que « ces activités ne servent pas à produire une œuvre qui serait la manifestation de l'art. En ce sens, l'art n'est pas le produit ou le résultat d'une activité "créative". L'art est, plutôt, cette activité même, c'est la pratique de l'art comme tel » [2]. Ceci semble être une des caractéristiques de l'action furtive, évènement de sa propre effectuation, ne cherchant pas à produire de l'art, mais des interrogations journalières, s'insérant dans le quotidien. Groys pose alors sa théorie : « C'est ainsi que l'"art documentation" n'est ni le "rendre présent" d'un événement du passé, ni la promesse d'une œuvre qui est en train d'advenir, mais la seule forme possible de référence à une activité artistique qui ne peut pas être représentée autrement » [3]. L'« art documentation » aurait pris le relais de l'œuvre d'art, comme unique forme de référence.

Pour les travaux évoqués dans ce chapitre, peut-on appliquer ce principe « [d'] art documentation » ? Si, lorsque l'action a lieu, l'art est l'activité même, et cette activité n'est pas destinée à créer un objet d'art, mais à avoir un impact, même très léger, sur le réel, les artefacts créés et auxquels nous avons accès, sont, eux, créés dans un autre temps. En retouchant une photographie ou en coupant une vidéo (à l'exception près peut-être de *Porque Duchamp caminhava* de Marcelo Cidad, qui ne semble pas avoir retouché la vidéo dans un second temps), en dessinant sur une carte l'itinéraire suivi, en croquant un schéma préparatoire, en peignant des ronds de bois, ou en créant une sphère de journaux, les

[1] *Documenta 11*, Cassel : Museum Fredericianum Veranstaltungs, 2002, p. 108-114.

[2] *Ibid.,* p. 108: « None of these artistic activities can be presented except by means of art documentation, since from the very beginning these activities do not serve to produce an artwork in which art as such could manifest itself. »

[3] *Ibid.*: « Consequently, such art does not apppear in object form-is not a product or result of a "creative" activity. Rather, art is itself this activity, is the practice of art as such. Correspondingly, art documentation is neither the making present of a past art event nor the promise of a coming artwork but the only possible form of reference to an artistic activity that cannot be represented in other way. »

artistes créent un artefact, et ce geste de création a lieu dans un autre temps que celui de l'action. Les artefacts étant le résultat d'une activité « créative », et non pas de la vie en tant qu'art, ils ne peuvent correspondre à l'« art documentation » au sens où l'entend Groys.

e) *Intention, esthétique et documents : incompatibilité*

Enfin, les artefacts, résultats d'une activité située dans un autre espace-temps que celui de l'action, posent également la question de l'intentionnalité. Le document est en effet souvent considéré comme n'étant pas un objet créé dans l'intention de faire document. C'est ainsi qu'Erwin Goffman, analysant les transformations de cadres sociaux, oppose le document à la réitération, dont la tentative de se donner en spectacle est forte. Au contraire, « un document permet de conserver les traces de ce qui s'est produit dans le monde réel en dehors de toute intention de laisser des traces pour un document ultérieur. Écrits, photographies, pièces à convictions […] » [1]. Ainsi, si l'artefact produit par les artistes de l'action furtive (et surtout l'enregistrement) permet effectivement de conserver la trace de ce qui s'est passé, ce n'est certainement pas « en dehors de toute intention de laisser des traces », mais bien au contraire, dans ce but ! Or peut-on créer un document ? Si le document acquiert son statut *a posteriori*, lorsqu'il a une valeur d'usage, c'est-à-dire lorsqu'il sert de preuve ou de témoignage, qu'il est utile, peut-on le produire délibérément ?

Francis Alÿs considère les enregistrements de ces actions furtives comme des « documentations d'une action », qu'il distingue ainsi de ses œuvres [2]. Comme le confirme la galerie David Zwirner [3], la vidéo de *The leak*, réalisée à Paris en 2003, ne doit pas être considérée comme une œuvre. Cette vidéo est conservée au Musée d'Art Moderne de la

---

[1] GOFFMAN, *op. cit.*, p. 79.

[2] *Cuentos patrioticos* (Mexico, 1997), par exemple, montre Francis Alÿs tourner autour du mât de la place Zocalo suivi par des moutons. La vidéo dure 18 minutes, et est considérée comme une fiction ! En effet, l'artiste n'a pas réellement réalisé cet acte : des moutons ne peuvent pas êtres si disciplinés et, de plus, nous remarquons que l'ombre du mât dans la vidéo ne tourne pas avec le temps. La vidéo a donc été retouchée, « truquée ». Il n'y a pas introduction d'une histoire dans la ville, ni une influence possible du contexte sur l'action... Pour plus de détails sur ces questions, se référer à notre mémoire d'études LAPALU Sophie, *Sur les pas de Francis Alÿs, de l'action à l'exposition*, Mémoire d'études en muséologie (Master 1) : Paris, École du Louvre, sous la direction de Cécile Dazord, Thierry Davila et Stephen Wright,, 2007-2008 (non publié).

[3] Voir Annexes entretiens, Mail de Bella Cochran-Hubert au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris / ARC, pages 37-38.

ville de Paris/ARC sous forme de quatre DVD (DVD PAL et DVD NTSC, ainsi que deux copies internes). Le musée ne possède pas de Master Betacam (réservé aux œuvres à proprement parler). Ces DVD sont conservés en tant que AML, c'est-à-dire en tant que document [1]. Ce travail n'a pas été acheté, c'est un legs, afin que l'artiste en garde les droits, et puisse le réutiliser à sa guise. Son aspect n'est pas négligé pour autant : filmé par Olivier Belot, employé de la galerie Yvon Lambert (qui représentait alors l'artiste), le temps a été coupé et les plans montés par Francis Alÿs. En premier lieu, nous voyons le pot de peinture être troué, puis un texte, rédigé par l'artiste, défile. « Partez du Musée d'art moderne de la ville de Paris / ARC et descendez vers la Seine… passez rive gauche par le pont de l'Alma… vous longez vers l'Est le quai d'Orsay jusqu'au boulevard Saint-Germain… prenez le boulevard et continuez jusqu'à croiser la rue de l'École de Médecine à droite… marchez 200 mètres et le Couvent des Cordeliers se trouve à votre main droite, au numéro 15. » [2] Nous découvrons ensuite Francis Alÿs, sans jamais pouvoir discerner son visage, marcher dans les rues, un matin d'automne. L'artiste invite le spectateur de la vidéo à suivre sa trace, à marcher sur ses pas dans les rues de Paris. Il nous propose une promenade hors du musée, afin de prendre conscience de la poésie ainsi infiltrée dans le réel. Ainsi, en demandant à un tiers de le filmer, en choisissant les plans selon une iconographie de l'anonymat particulière à l'artiste, puis en coupant la vidéo afin de ne choisir que les plans heuristiques, l'artiste anticipe alors le fait de servir une « preuve » au monde de l'art.

Comme pour appuyer nos interrogations, Rausalind Krauss propose une lecture de la question d'intention appliquée à l'œuvre : « L'œuvre d'art finie est le résultat d'un processus de formation, de fabrication, de création. […] L'œuvre d'art est donc l'index qui a ses racines dans l'intention de faire œuvre. L'intention est ici comprise comme une sorte d'événement mental préexistant, inaccessible à la vision, mais dont l'œuvre témoigne après coup » [3]. Or n'est-ce pas le cas des artefacts dont nous avons discuté ? Peut-on omettre « l'événement mental préexistant » [4] à leur création ? Si les documents de Francis Alÿs sont le résultat d'une intention de faire document, peut-on dès lors s'entendre avec sa

---

[1] Voir Annexes entretiens, entretien avec Odile Burluraux, chargée de projets au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC, p. 71.

[2] ALŸS Francis, texte accompagnant son travail.

[3] KRAUSS Rosalind, (traduction Jean-Pierre Criqui) « Sens et sensibilité, Réflexions sur la sculpture de la fin des années soixante », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Édition Macula, 1993, p. 38-39.

[4] *Ibid.*, p. 39.

classification ?

Par ailleurs, le document, semble-t-il, devrait être parfaitement dénué de toute valeur esthétique. Dans la préface à la réédition de la revue *Documents*[1], Denis Hollier analyse le contexte et les enjeux qui ont marqué la parution de cette revue à visée majoritairement ethnologique, en 1929. « *Documents* a pour plate forme une opposition au point de vue esthétique. Cette opposition est impliquée dans le titre lui-même». Et d'ajouter alors : « un document est, dans sa définition même, un objet dénué de valeur artistique. Dénué de ou dépouillé de, selon qu'il en a ou jamais eu. Mais c'est de deux choses l'une : on a soit affaire à des documents ethnologiques soit à des œuvres d'art. Cette opposition binaire (qui donne au terme de document, même employé isolement, ses connotations anti esthétique) n'est pas une audace lexicale » [2]. Un document serait donc dénudé ou dépouillé de toute valeur esthétique ? Difficile de ne pas percevoir cette valeur dans la vidéo de Francis Alÿs : la lumière d'automne crée des stries de lumière blanche, l'artiste est toujours de dos, anonyme, les poncifs de Paris sont mis en valeur… De plus, ce travail présente une référence évidente aux films d'Hans Namuth représentant Pollock en train de peindre selon le procédé du *dripping*. En effet, avec Pollock, le geste de peindre devient primordial. « Les photographies et les films sont avant tout reconnus parce qu'ils sont les seuls outils qui nous permettent vraiment de comprendre la célèbre technique de Pollock pour ses *drippings*, qu'il a commencé à utiliser en 1947. Pour la première fois, le processus créateur d'un artiste est suivi en détail. » [3] L'artiste américain des années 1950 projetait en effet directement la peinture à l'aide d'un bâton, penchant son corps sur la toile, posée à même le sol. Cependant, ce n'est plus la toile sur laquelle se projette le geste d'Alÿs dans *The leak*, mais le trottoir, le bitume de la ville. Il rejoue le geste mythique de l'artiste, en offrant une nouvelle dimension : la cité. De plus, à l'instar de Pollock, Alÿs enregistre son geste. Cependant, à la différence du peintre américain, ce qui sera ensuite montré au public ne sera pas le résultat de ce geste, mais la vidéo dont nous parlons. Alÿs garde la mainmise sur la réalisation de la vidéo et ne laisse pas s'exprimer l'opérateur, au contraire de Namuth, véritable auteur des films, dont la dimension artistique est

[1] HOLLIER Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », introduction à la réédition de *Documents. Doctrines, archéologie, Beaux-arts, ethnographie. Vol. 1 Année 1929*, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991.

[2] *Ibid.*, p. 8.

[3] DAUBORD Laura, *Jakson Pollock et son œuvre à travers les photographies et les films de Hans Namuth, description, interprétation, diffusion,* Mémoire d'études en muséologie (Master 1) : Paris, École du Louvre, sous la direction de Didier Schulmann, 2008 (non publié), p. 28.

aujourd'hui reconnue, comme le confirme Laura Daubord dans son mémoire : « Et c'est peut-être parce que Namuth ne se limite pas à une simple retranscription de la technique de Pollock, mais qu'il apporte son propre regard, son propre style et donc de la subjectivité, que les photos et les films vont au-delà du simple document » [1]. Alÿs garde la paternité de la vidéo, en apportant, semble-t-il, son propre regard, sa subjectivité sur ce qu'il souhaite donner à voir. Plus qu'un simple document, cette vidéo est construite selon le désir de l'artiste.

Enfin, Denis Hollier affirme : « Il y a un autre trait du document : il restitue le réel en fac-similé, non métaphorisé, non assimilé, non idéalisé. Un document autrement dit, ne s'invente pas. Il se distingue des produits de l'imagination précisément parce qu'il n'est pas endogène » [2]. Le point de vue orthodoxe de Denis Hollier nous permet de soulever la question : s'il y a intention préexistante à sa création, si l'artefact est créé de toute pièce par l'artiste, si le document a une forte valeur artistique, peut-on encore parler de document ?

C'est ainsi que les artefacts qui émanent, découlent ou précédent l'action furtive sont pensés, élaborés, afin d'offrir des images heuristiques, et se trouvent, de plus, souvent dotés d'une valeur esthétique, ce qui semble aller à l'encontre d'une vision orthodoxe du document.

B/ Référentialité

Par ailleurs, les artefacts que nous avons cités entretiennent un lien indéfectible avec l'action. Ils parlent d'elles, y font référence, renvoient à l'acte. Il apparaît ainsi que l'aspect prépondérant de ces artefacts est la prégnance du référent, au-delà de tout code et de tout effet de *mimesis*. Face à eux, nous nous interrogeons sur ce qu'ils présentent. À propos de l'enregistrement, Ervin Goffman incite à « se demander jusqu'où peut aller la dissociation entre une action enregistrée et l'enregistrement lui-même […] chacun sachant

---

[1] DAUBORD, *op. cit.*, p. 29.
[2] HOLLIER, *op. cit.*, p. 20.

bien qu'un enregistrement est différent de la chose enregistrée. Et pourtant on sent bien qu'il y a un lien entre eux et que ce lien ne saurait être négligé » [1]. Peut-être serait-il plus juste alors de s'interroger sur le lien que ces artefacts entretiennent avec l'action ?

a) *Dénoter*

Pour le philosophe américain Nelson Goodman, « le fait qu'une image, pour représenter un objet [indifféremment une pomme ou une bataille, mais pour nous, l'artiste en action], doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence » [2]. Il précise que la ressemblance n'est pas nécessaire pour la référence : « presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi » [3]. Faire référence à un objet, c'est, plus précisément, le dénoter. « La dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance. » [4] Ainsi l'image indique l'objet, le désigne et le signale. L'image a une valeur référentielle. Or à quoi font référence tous les artefacts produits, des tiroirs de Stanley Brouwn en passant par les vidéos de Francis Alÿs, la photographie de Boris Achour et les maquettes de Jordi Colomer ? À l'action. Comme une image, ils dénotent l'action. Comment nommer ce rapport avec plus de précision ?

b) *Indice*

En faisant référence à l'action, tous les artefacts issus de l'enregistrement paraissent être autant de représentations indicielles de l'action, c'est-à-dire qui rendent « présent » l'« objet » qu'ils représentent. L'indice, pour Pierce, présente une contiguïté existentielle avec son objet : l'un et l'autre sont des phénomènes liés dans l'univers physique (rapport de cause à effet), de partie à tout. Par exemple, voici ce que Peirce dit dans sa théorie des signes indiciels que sont les odeurs : « Les odeurs ont une tendance remarquable à se "présenter", c'est-à-dire à occuper tout le champ de la conscience, si bien qu'on vit presque sur le moment dans un monde d'odeurs. Or, dans la vacuité de ce monde, il n'y a rien qui

---

[1] GOFFMAN, *op. cit.*, p. 80.

[2] GOODMAN Nelson, (traduit de l'anglais par Jacques Morizot), *Langages de l'art*, *Une approche de la théorie des symboles,* Paris : Hachette littérature, coll. « Pluriel », 1990, p. 35.

[3] GOODMAN, *Langages de l'art…*, *op. cit.*, p. 35.

[4] *Ibid*.

empêche les suggestions de l'association. Voilà une première façon, par association de contiguïté, dont les odeurs sont particulièrement aptes à agir comme signes. Mais elles ont aussi un pouvoir remarquable de faire penser aux qualités mentales et spirituelles » [1]. Ainsi, face à l'artefact faisant référence à un acte, nous l'associons à l'action, dont l'artefact est contigu. À la manière d'une odeur qui induit une association à un objet, l'artefact stimule l'affiliation, nous fait nous représenter l'action.

Si les représentations figuratives d'action – issues de l'enregistrement par exemple – ont une valeur indicielle évidente, que penser des objets utilisés durant l'action, des travaux graphiques ou des casiers métalliques ?

Nous pouvons nous interroger sur l'éventualité d'un rapport indiciel implicite avec l'action, puisqu'ils font référence à cette dernière de manière indirecte, sans la représenter. Ils entretiennent cependant un lien qui rend l'action présente de façon conceptuelle. Face aux maquettes d'architecture de Jordi Colomer, qui portent le même nom que l'enregistrement de l'action, nous nous représentons l'acte, le référent, en imagination. Ils sont donc dotés d'une plus-value immatérielle et conceptuelle, qui dépasse l'artefact pris pour lui-même.

c) *Vecteurs de l'action, stimulateurs d'images mentales*

Ainsi, en faisant référence à l'action, nécessitant par là un effort conceptuel de la part de l'observateur de l'artefact, l'objet devient le relais de l'action ; il offre une nouvelle visibilité à cette dernière. En cela il devient vecteur, car il la fait connaître auprès d'un nouveau public. [2]

Francis Alÿs, par exemple, a tiré un vidéogramme de l'enregistrement *The Leak* (Paris, 2004) et a réalisé une carte postale, qui, tirée à des centaines d'exemplaires, sont offertes au public du musée, distribuées sur un présentoir quelconque en compagnie des *flyers* et autres publicités habituelles. Au recto de la carte, un vidéogramme de l'action montre l'artiste de dos, son pot de peinture à la main, passant devant un bouquiniste. Une image heuristique en somme, qui nous permet de comprendre toutes les données de l'action. Au verso sont inscrits le titre et la date, ainsi que l'éditeur et le nom de l'opérateur

---

[1] PEIRCE Charles S., *Écrits sur le signe,* (ressemblés, traduits et commentés par Gerard Deledalle), Paris : Éditions du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1978, p. 125.

[2] Nous préciserons cette idée p. 126.

(un employé de la galerie Zwirner). Les lignes pour l'adresse et l'emplacement pour le timbre sont marqués. Francis Alÿs s'oppose ainsi aux règles du marché de l'art en s'inscrivant dans une économie du don : il fait un cadeau. Le don est irréductible aux relations d'intérêt économique et de pouvoir : on ne pourrait vivre avec des prestations payantes systématiquement. Dans notre société, il nous fait fonctionner ensemble. Les cartes postales sont-elles des traces de l'exposition (éditées par le musée…) et de l'action (présentée au recto) ? Envoyer une carte, c'est aussi une façon de dévoiler à l'autre que nous pensons à lui. Est-ce ainsi que nous pouvons appréhender les cartes de l'artiste : il nous montre qu'il pense au spectateur, à l'exposition, aux modes de transmission de ses actions ? À la manière des histoires qui s'infusent dans la ville, ces cartes peuvent se propager, être envoyées, et diffuser ainsi l'acte furtif réalisé par l'artiste. Elles sont des vecteurs de l'action, elles permettent sa retransmission auprès d'un public.

Vecteur vient du latin *vector*, de *vehere*, « conduire ». Les objets produits par les artistes autour de l'action furtive sont des vecteurs de l'action. Comme le métal, conducteur d'électricité, les objets qui émanent, découlent, ou précèdent l'acte permettent de le véhiculer. Ils sont ainsi des conducteurs, qui guident l'observateur, des vecteurs, qui permettent le passage, la transmission de l'acte furtif. Leur dessein est de faire penser, parler, stimuler vigoureusement notre imagination, et de conceptualiser ainsi l'action passée ou à venir.

d) *Mesurer l'intensité*

Nous nous sommes interrogés en premier lieu sur la « référentialité » de ces artefacts. Or certains objecteront qu'ils ne font référence qu'à eux-même et se trouvent dotés d'une autonomie qui contredirait notre discours. Il nous apparaît alors que mesurer les degrés de « référentialité » des artefacts créés, les situer sur un barème de plus ou moins fort coefficient de référence à l'action, serait un parti pris critique intéressant. Ainsi, par exemple, et comme nous l'avons signalé précédemment, les photographies de Boris Achour *Sommes* (1999) n'auraient pas de valeur esthétique en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Elles n'ont d'intérêt que dans le lien qu'elles entretiennent avec l'action. Leur coefficient serait donc de très forte intensité, en cela que nous n'apportons d'intérêt à ces photographies que parce qu'elles nous permettent de découvrir l'action de l'artiste. Au contraire, les tiroirs de Stanley Brouwn (*Trois pas = 2587 mm,* 1973), par leur abstraction

et l'impossibilité d'ouvrir ces tiroirs dans un espace d'exposition, posséderaient un coefficient très faible.

Pour mesurer ces intensités, le rapport de l'enregistrement à la réalité peut se rapporter « aux trois grandes formations discursives individualisées d'un point de vue sémiotique par P. Dubois et qui correspondent chacune à l'un des termes de la trilogie peircienne : icône, symbole, index » [1]. Chacune thématise en effet de manière spécifique le rapport de l'enregistrement à la réalité : soit comme miroir du réel (comme image-icône), soit comme transformation du réel (comme image-symbole), soit comme trace du réel (comme image-index). Difficile cependant d'appliquer cette trilogie à la lettre après avoir affirmé que l'enregistrement est une anamorphose du réel…

Nous constatons ainsi que, à l'encontre de la conception orthodoxe de l'art conceptuel, l'aspect matériel n'est pas secondaire chez les artistes que nous avons cités. Les objets font partie intégrante de leur langage. Ils matérialisent par des formes visuelles et parfois sonores leur action. Nous avons tendance à affirmer qu'ils ne célèbrent ainsi en rien l'immatérialité. Pourtant, l'effort conceptuel de l'observateur de l'artefact est purement immatériel. « L'activité du sujet produisant "spontanément" ses "images" mentales» [2] est alors activée par l'artefact. Le spectateur va pouvoir se représenter l'action passée ou à venir.

C/ Des artefacts performatifs

Les artefacts sont alors indispensables pour relayer l'action, en être les conducteurs. Ils permettent à cette dernière d'être vue comme intentionnelle, plus particulièrement comme intentionnellement artistique, auprès d'un second récepteur, un public.

[1] PERONI Michel, « Quelle validité documentaire pour le matériau photographique en sciences sociales ? le cas de la photographie du travail », dans PERONI, ROUX, *op. cit.*, p. 200.

[2] STIEGLER Bernard, « L'image discrète » dans DERRIDA Jacques, STIEGLER, *op. cit.*, p. 177.

a) *« Avez-vous assisté à une action furtive ? » ; liberté du récepteur d'offrir une « perception œuvrée »*

Afin de comprendre l'importance de ces objets, interrogeons-nous sur les cas d'actes n'ayant pas été « relayés » par un artefact. Que se passe-t-il si les artistes ne produisent rien pour faire part de leur action ?

À ce jour, tous les événements auxquels nous avons pu assister dans notre vie, au sein des rues que nous avons foulées, tous les petits faits incongrus que nous avons remarqués, les coïncidences que nous avons ignorées, n'ont pas été revendiqués par un artiste (à notre connaissance). Ainsi, la question qui nous est toujours posée, à savoir si nous avons assisté à une action furtive, a une réponse très simple : si cela est arrivé, je ne le sais pas. Certains artistes choisissent en effet de ne rien produire d'autre que leur action. Mais dans ce cas, leur action n'est pas reconnue comme artistique, et nous ne sommes en mesure de le deviner. Nous pouvons leur offrir une « perception œuvrée » [1], c'est-à-dire que nous pouvons les considérer comme artistiques si nous le souhaitons. Peut-être que cet homme qui marchait les pieds entourés de sacs plastiques dans la rue de Rennes à Paris, poussant un chariot de grande surface rempli lui aussi de sacs plastiques, était un artiste ? Ou cet autre qui, sans faire la manche, déclamait de la poésie assis sur un strapontin de la station de métro Belleville ? Comme l'affirme Jean-Claude Moineau, « “l'art hors de l'art” se trouvant privé de l'étiquette le proclamant “art”, il est alors indécidable le fait même de savoir s'il y a ou non intention d'art, voire […] intention tout court. Au “récepteur” de juger, de “décider” malgré tout pour son propre compte s'il y a là ou non art, conformément à sa propre idée de l'art, en toute liberté, sans être contraint par une quelconque étiquette, en l'absence de tout préjugé et de tout pré-jugement, comme s'il n'y avait pas intention d'art » [2]. Nous sommes donc libres d'offrir une perception œuvrée à certains actes du quotidien, à ceux de nos voisins, ou d'un inconnu quelconque.

Nous pouvons dès à présent prendre conscience du rôle joué par l'artefact, comme vecteur ou relais de l'action. Sans vecteur, comment faire connaître une action, comment la pérenniser dans le temps, jusqu'à l'inscrire dans l'histoire de l'art ?

---

[1] Cette notion nous a été suggérée par Stephen Wright lors de nos entretiens.

[2] MOINEAU Jean-Claude, *L'art dans l'indifférence de l'art,* Paris : PPT/ Éditions, 2001, p. 100.

Robert Filliou, né à Sauve en 1926, connu plusieurs vies ; inventeur en tout genre, il fut tour à tour résistant, manœuvre pour la Société Coca-Cola à Los Angeles, diplômé d'économie à l'Université de Californie de Los Angeles et fonctionnaire de l'ONU en Corée, avant de se consacrer au travail d'une vie : rapprocher l'art et la vie. En 1960, il réalise dans les rues de Paris, avec le poète Peter Cohen, *Performance Piece for a Lonely Person in a Public Place.* Cet acte ne nous est parvenu qu'à travers son titre dans une chronologie comparée [1], ainsi qu'au travers de rares ouvrages aux références vagues. Comment cela s'est-il déroulé ? Son titre laisse à penser qu'il pourrait s'agir d'une action furtive : une performance dans un espace public, pour une seule personne... Nous avons contacté Pierre Tilman, l'auteur de *Robert Filliou, nationalité poète* [2], et grand ami de l'artiste : ce dernier n'a pu nous en dire plus. Ni photographie ni texte ne retransmettent cette action. Peut-être avons-nous là un ancêtre de l'action furtive, poussée à son extrémité, exempte de toute médiation pour faire connaître ce travail, si ce n'est le titre dans un catalogue.

Il semblerait ainsi que les artistes n'ayant pas eu recours à un artefact (ni au discours, ou au texte) se trouvent alors privés de reconnaissance artistique. Cependant, le livre *Artistes sans œuvre, I would prefer not to* [3] de Jean Yves Jouannais prouve le contraire, puisqu'il nous parle d'artistes (des écrivains, en l'occurrence) n'ayant jamais écrit, ou dont l'écriture désamorce l'œuvre, et qui privilégient la vie d'artiste au « détriment » de l'œuvre. Mais, dans cet ouvrage, il semblerait que ce soit le mythe, la légende colportée par le temps et les rencontres qui permettent d'offrir une reconnaissance artistique, dans le milieu de l'art majoritairement, et plus largement grâce à ce livre. Cette dimension serait passionnante à étudier dans le cadre des arts plastiques, mais n'est pas le sujet de notre recherche. Notons que la figure du critique est, elle aussi, fondamentale, et entretient ce type « mythe ». Il est de sa responsabilité de se taire pour garder le secret, ou bien révéler l'action, sacrifiant ainsi l'invisibilité artistique.

---

[1] « 1960, Paris, Filliou réalise des actions de rue : *Piece for a lonely person in a Public Space »,* dans « chronologie comparée », GIROUD Michel et JOUVAL Sylvie, *Robert Filliou, Génie sans talent,* Lille : Musée d'art Moderne Lille Métroplole, 2003, p. 158.

[2] TILMAN Pierre, *Robert Filliou, nationalité poète,* Dijon : Les presses du Réel, coll. « L'écart absolu-fondamentaux », 2006.

[3] JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris: Éditions Hazan, 1997.

b) *Donner une visibilité artistique*

Nous l'avons précisé auparavant, les actions furtives, lorsqu'elles ont lieu, ne sont pas vues par les passants et usagers de la ville comme artistiques. Or, si, pour reprendre Berkeley, « *Esse est percipi* » (« être c'est être perçu »), dans notre analyse, il serait plus juste d'ajouter « comme tel ». Stephen Wright souligne : « La question est la suivante : comment rendre visibles en tant qu'art des pratiques à faible coefficient de visibilité artistique ? » [1]. Selon lui, « cela ne peut se faire que par le biais de documents performatifs qui, eux, se laissent importer dans un cadre performatif. Ces documents ne remplacent pas l'action, ils la rendent perceptible. L'art, lui, accepte d'agir et d'être jugé *in absentia* » [2]. Pour Stephen Wright, c'est donc sous la forme de documentation importée dans un cadre que les pratiques à faible coefficient de visibilité artistique peuvent être déterritorialisées dans des espaces-temps propres à l'art. Le document s'oppose en effet au régime spéctatorial pour acquérir une valeur d'usage, celle, évoquée précédemment, de *documentum*, « ce qui sert à instruire ».

Les artefacts produits « autour » de l'acte, ne sont pas, selon nous, des documents à proprement parler, car ils sont créés – du moins conceptuellement – par l'artiste et comportent parfois des qualités artistiques intrinsèques, contredisant une vision stricte du document. Mais leur valeur référentielle *active,* dans des lieux de l'art que nous étudierons plus loin, la proposition des artistes, auprès d'un second public. Ils ne se contentent pas de faire référence à l'action, ils la font exister en tant qu'art, en affirmant « ceci est de l'art ! ». En cela, ils sont performatifs [3]. Ils permettent à l'acte d'être vu comme proposition artistique, et transforment alors le statut de l'activité symbolique : grâce aux artefacts performatifs, jeter des confettis sur les passants ou leur prendre la main, toucher délibérément ses congénères pendant deux mois ou les suivre, ne sont plus vus comme des actes vides de toute portée, des agissements inconsidérés, mais comme une suggestion

---

[1] WRIGHT Stephen, entretien avec THOUVENIN Corinne, *op. cit.*

[2] *Ibid.*

[3] De l'anglais *to perform*, soit accomplir, exécuter, activer. Nous empruntons cette notion à Wright Stephen, qui a repris la théorie des énoncés performatifs de John L. Austin (1911-1960) dans *Quand dire, c'est faire,* pour l'appliquer aux documents permettant d'offrir une visibilité artistique à des travaux à « faible coefficient de visibilité artistique ». Austin explique : « Quand, lors d'un mariage, le maire dit aux deux fiancés *« je vous déclare mari et femme »*, il ne se borne pas à constater cette union : il la réalise par le fait même de prononcer cette phrase. Il existe ainsi dans le langage des propositions qui, tels que *« vous pouvez disposer »*, *« je déclare la cérémonie ouverte »*, n'ont pas pour but de transmettre une information *(« je suis ici »)* ou de décrire la réalité *(« la table est verte »)*, comme le font les énoncés «constatifs», mais de faire quelque chose. »

artistique.

Ces artefacts permettent donc une interprétation artistique à l'acte furtif, en le ramenant, par un jeu de rebondissements, dans les cadres de l'art.

C'est en effet l'interprétation comme œuvre d'art qui permettrait à l'acte furtif de passer du statut d'action banale à celui d'artistique. La thèse de Danto, philosophe et critique d'art américain né en 1924, dans *La transfiguration du banal,* offre une solution au problème de reconnaissance artistique d'objets qui *a priori* ne présentent aucune qualité intrinsèque pour mériter ce label. Selon lui, l'objet n'est reconnu en tant qu'œuvre que dans un contexte historique et social déterminé, et seulement s'il est soumis à une interprétation théorique et philosophique susceptible de justifier l'intérêt qu'on lui porte. Pour le philosophe, l'« interprétation appartient de manière analytique au concept d'œuvre d'art », et, par conséquent, c'est l'interprétation qui fait en sorte que l'on passe du « domaine des simples objets à celui de la signification » [1]. Danto insiste alors sur la notion d'« *aboutness* » [2] (l'à propos de). En effet, alors que les simples objets sont « dépourvus d'à propos de », les œuvres d'art possèdent un contenu, un sujet, une signification. L'identification « transfigurative » de l'objet d'art repose alors, selon le philosophe, sur l'interprétation de cette structure intentionnelle. Danto attribue ainsi au critère d'« interprétabilité » une propriété de différenciation, et à l'interprétation, une fonction constituante (qui la distingue de l'interprétation explicative, celle-ci n'étant possible qu'une fois l'objet constitué en œuvre). L'interprétation artistique serait donc d'abord constituante, et l'objet ne serait pas une œuvre d'art avant cet acte. C'est ainsi que l'interprétation opère une « transfiguration du banal » : « L'interprétation est une procédure de transformation : elle ressemble à un baptême, non pas en tant qu'il confère un nom, mais en tant qu'il confère une nouvelle identité qui fait accéder le baptisé à la communauté des élus » [3]. Nous rejoignons ici Austin et la notion de performativité.

Même si Arthur Danto cherche à résoudre ici le problème du *ready-made*, et plus particulièrement la façon dont un objet banal peut être perçu comme œuvre d'art, nous

---

[1] DANTO Arthur Coleman, *La Transfiguration du banal*, Paris : Édition du Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 202-203.

[2] *L'aboutness* désigne le fait que l'auteur fabrique intentionnellement une chose qu'il entend, de façon préméditée, présenter ou imposer comme étant de l'art. Une œuvre d'art est donc élaborée « à propos de quelque chose ». Elle ne résulte pas du hasard, ce n'est pas un acte gratuit. Elle répond à un projet ; elle est, à cet égard, signifiante.

[3] DANTO, *op. cit.*, p. 205.

pouvons appliquer cette théorie aux actions furtives. En effet, l'action furtive, premièrement vue comme un acte banal, du moins non artistique, sera « transfigurée » en œuvre *a posteriori*, grâce à l'interprétation qui lui sera donnée *via* les artefacts. Enfin, Philipp Auslander, dans son article *On the Performativity of Performance Documentation*, corrobore cette thèse. Il affirme, à propos des actes d'Acconci dans la rue : « It is the documentation – and nothing else – that allows an audience to interpret and evaluate this actions as a performance » [1].

c) *À un second public*

Or qui voit ces artefacts ? Nous pouvons dès à présent parler de second récepteur, qui n'est autre que le public de l'art, les artefacts étant exposés dans les lieux normés de l'art (ou publiés dans des ouvrages spécialisés), notions auxquelles nous reviendrons ultérieurement. « L'opération implique donc une réception duelle, partagée entre une audience accidentelle et un public averti, la première excédant toujours en nombre la seconde » [2]. Deux récepteurs sont à supposer : le passant, l'usager de la ville, celui qui rencontre l'acte *in vivo*, et le public, déterminé par sa connaissance du monde de l'art. Or ce public, pour se représenter l'action face à l'artefact, doit réaliser un effort conceptuel.

Ainsi, l'artiste remet en question la notion de public, sa passivité ; l'œuvre requiert le spectateur de manière dynamique, elle le sollicite. Nous rejoignons ici la notion « d'usager » chère au critique Stephen Wright évoquée précédemment.

Bien que nous ayons la liberté d'offrir une perception œuvrée à une action rencontrée dans la rue de manière accidentelle, il est très peu probable que les actes furtifs soient reconnus comme tels par le passant non averti. C'est ainsi que les artefacts, grâce à leur qualité référentielle, en étant exposés ou publiés, ramènent l'acte à l'intérieur des cadres normés de l'art. Ils permettent ainsi d'offrir une reconnaissance artistique, auprès d'un public.

Pourtant, comment être certain que ce qui est représenté ou raconté a bien eu lieu ? Comme Gianni Motti le pointe lui-même, son travail jette un trouble entre le vrai et le faux : « Elle [l'œuvre] doit trouver sa place idéale dans l'indéfini, dans cette zone grise qui

---

[1] « C'est la documentation– et rien d'autre – qui permet à l'audience d'interpréter et d'évaluer ces actions comme une performance. » AUSLANDER Philip, "On the Performativity of Performance Documentation", *After the act*, Vienne: MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung, 2005, p. 28.

[2] LOUBIER Patrice, « Marked like Some pages in a book », *Arts d'attitudes*, (événement « la France au Québec », sous la direction de MARTEL Richard), Montréal : Inter Éditeur, 2001.

existe entre le vrai et le faux, entre l'information et la désinformation, avec la conscience que l'une ne pourrait exister sans l'autre » [1]. Ceci nous amène alors à nous interroger sur le fictif et le réel. Si les artefacts ne sont pas des preuves de l'action, qui sait si elle a réellement eu lieu ?

3/ Action, fiction !

A/ Des représentations sans dénotation

Si certains artistes ne créent pas d'artefact autour de l'action (comme nous venons de le voir avec Robert Filliou), d'autres en produisent sans jamais avoir accompli aucune action précisément référée ! Comment cela est-il possible, et que dire alors de ces artefacts qui nous font croire à une action furtive, mais fictive ?

a) *Pose et montage*

Nous l'avons vu, l'enregistrement permet de retransmettre une action, néanmoins, il n'a pourtant pas une valeur intrinsèquement documentaire, car il est une anamorphose du réel. De plus, joue sur cette notion celle de l'intentionnalité : l'artiste, se sachant enregistré, peut réaliser une mise en scène préalable, stopper le cours de son acte pour poser, « tricher » en somme. La fiction frôle la preuve, et annihile cette dernière dans un même mouvement. Enfin, l'enregistrement peut être considéré comme un outil d'interprétation, de transformation du réel. L'artefact peut-être retouché et nous faire croire alors à une réalité qui n'a pas eu lieu. En effet, si, comme nous l'avons vu auparavant, l'enregistrement dénote ce qu'il présente, « d'autres représentations ne possèdent ni dénotation unique ni dénotation multiple. Une représentation d'une licorne ne représente pas un réel, pourtant comment pouvons-nous dire qu'elle ne représenterait rien ? » [2]. Il s'agit alors d'une représentation sans dénotation. De même, existe-t-il des travaux représentant une action qui n'aurait pas existé ?

---

[1] KIHM Christophe, interview de MOTTI Gianni, «Jeter le trouble», *Art press2 Performances contemporaines*, n° 7, 2007, p. 78.

[2] GOODMAN, *op. cit.*, p. 47.

Il est un bel exemple, historique de surcroît : le *Saut dans le vide* d'Yves Klein. Si Julien Blaine dit avoir réalisé sa chute dans les escaliers de la gare St Charles en hommage « à Yves Klein ce grand tombeur » [1], aplatissant le saut en suspens, nous savons tous que le *Saut dans le vide* est fictif, au contraire de la chute intentionnelle de Blaine, probablement douloureuse. Yves Klein, lui, a survécu à un saut mortel !

En 1960, dans le prolongement de son travail sur l'espace pictural, Klein s'attaque à l'espace pris pour lui-même, c'est-à-dire à l'espace vide. Il réalise ainsi le *Saut dans le vide*, rue Gentil-Bernard, à Fontenay-aux-Roses. Une photographie est présentée dans une fausse édition du *Journal du Dimanche* consacré à son exploration du vide, daté du 27 novembre 1960. Nous y voyons l'artiste réalisant un saut de l'ange depuis la fenêtre du premier étage d'un immeuble, faisant croire à l'imminence d'un accident. En première page du journal, le saut apparaît comme un exploit : « Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide ! ». De plus, la légende qui accompagne la photographie explique que Klein cherche ainsi à être au plus près de l'espace. « Pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même... sans trucs ni supercheries, ni non plus en avion ni en parachute ou en fusée : [le peintre de l'espace] doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot il doit être capable de léviter. »

L'image du *Saut dans le vide* fait donc figurer ce qui pourrait s'assimiler à une action furtive : un homme saute d'une fenêtre, sans convoquer de spectateur, le geste valant pour lui-même et ayant probablement une effectivité sur les passants : quel effroi ! Mais nous savons tous aujourd'hui qu'il s'agit en vérité d'un photomontage. Pourtant, la partie truquée n'est pas le saut. En effet, lors de son action, Klein était attendu au sol par une bâche tendue, tenue par douze judokas. C'est cette seule « précaution » qui a été effacée de la photographie finale en lui substituant une image de la rue avant le saut. Klein a donc réellement sauté, expérimentant et s'imprégnant des qualités immatérielles du vide. Mais il ne s'est pas écrasé sur le trottoir, comme pourrait le faire croire le montage.

Cet exemple soulève de nombreuses questions, auxquelles nous ne prendrons pas le risque de répondre ; ainsi, pouvons-nous affirmer que ce photomontage est référentiel, si sa référence est à demi fictive ? A-t-il une valeur indicielle, si son indice est truqué ? Enfin, pouvons-nous lui octroyer une valeur performative ?

---

[1] BLAINE Julien, *Bye bye la perf.*, Romainville : Éditions Al Dante, 2006.

b) *Performer le fictif*

Selon Jean-Claude Moineau, les artefacts sont performatifs à condition qu'ils fassent référence à une action fictive. « Pour moi, le document performatif serait plus un document qui fait croire à une action qui n'aurait pas eu lieu. L'action n'existerait que par la photographie ou la vidéo, et le document serait alors performatif. » [1] Ainsi, dans le *Journal du Dimanche*, la photographie d'Yves Klein, accompagnée du texte, serait un artefact performatif destiné à faire croire à une action qui n'aurait pas eu lieu telle que le photomontage le montre. Le spectateur, face à ce journal, aidé par le texte, imagine l'action, se représente le saut et ses conséquences, s'interroge sur la véracité d'un tel geste, élaborant ainsi une plus-value conceptuelle à une simple photographie.

Le saut dans le vide d'Yves Klein semble ainsi offrir un exemple paradigmatique des représentations sans dénotation : certains artistes représentent une action qui n'a pas eu lieu. La représentation n'a pas de dénotation, mais l'artefact fait toujours référence à quelque chose, en l'occurrence ici à du fictif. Pourtant, il reste performatif, donnant vie à un acte n'ayant existé qu'à travers l'imagination des spectateurs.

c) *Philip Auslender : Documenter comme acte performatif*

Enfin, selon Philip Auslender, le fait même de documenter un acte comme une performance le constitue comme telle. En effet, utilisant le concept austinien de performativité expliqué précédemment, il choisit de l'appliquer à la documentation de la performance. L'artiste, sachant que sa documentation est destinée à un public de l'art, alors que son acte ne bénéficie pas de spectateurs, décide de documenter sa performance afin de lui offrir une reconnaissance artistique auprès d'un public initié. C'est donc l'acte de documenter sa performance comme une performance qui offre ce statut à son acte. Ainsi, l'auteur considère que la performance est constituée par l'acte même de sa documentation. Appliquée au *Saut dans le vide* d'Yves Klein, cette théorie fait du saut une réelle performance (ou, selon nos critères, une réelle action furtive). En effet, selon Auslander toujours, ce n'est pas parce que l'action n'a pas réellement eu lieu telle qu'elle est documentée qu'elle n'est pas une performance. « If I may be permitted an analogy with

---

[1] MOINEAU Jean-Claude, lors de notre entretien.

another cultural form, to argue that Klein's leap was not a performance because it took place only within photographic space of would be equivalent to arguing that the Beatles did not perform the music on their *Sergent Pepper's Lonely Hearts Band* because that performance exists only in the space of recording : the group never actually performed the music as we hear it » [1]. Ainsi, pour Auslander, *Le Saut* est une réelle performance, et le fait même de constituer le faux document est un acte performatif permettant de lui offrir le statut de performance.

B/ Et des propositions d'action

a) *Entre sculptures et outils éventuels*

Au contraire des outils de l'action furtive, qui ont réellement été utilisés (du moins le croyons-nous), certains objets sont produits comme des outils pour une éventuelle action, comme des propositions d'action à réaliser. Ainsi, il nous est difficile d'entendre *Espace à coup de foudre* (1997) [2] de Philippe Ramette (artiste français né en 1961 à Auxerre) comme un outil destiné à une action furtive réelle. Qui accepterait de se faire foudroyer comme on s'immole dans la rue ? D'ailleurs, cet artefact est conservé comme une sculpture. Il relève ainsi plus de « la sculpture expérimentale », « le chantier d'un spectacle, le dispositif étudié pour un corps et sa performance » [3], mais n'est pas l'action même – puisque, comme l'affirme l'artiste, une action ne se réalise jamais (ou toujours). Se définissant principalement comme sculpteur, Philippe Ramette offre des objets à réflexion, dont le titre occupe une place importante. Dispositifs à étudier, ils fonctionnent par extrapolation : le spectateur imagine alors activer ces objets, dans une rue, sans spectateur, sans créer rien d'autre que l'expérimentation de cet objet… Font-ils croire pour

[1] « Si je peux me permettre une analogie avec une autre forme culturelle, pour discuter le fait que le saut d'Yves Klein n'était pas une performance parce qu'elle a pris place seulement dans l'espace photographique, je dirais qu'il s'agit de l'équivalent que de discuter l'idée que les Beatles n'auraient pas joué la musique de leur *Sergent Pepper's Lonely Hearts Band* seulement parce que la performance existe uniquement dans l'espace de l'enregistrement : le groupe n'a jamais vraiment joué la musique telle que nous l'entendons. » AUSLANDER Philip, « On the Performativity of Performance Documentation », dans *After the act*, , *op. cit.*, p. 30.

[2] *Espace à coup de foudre,* 1997, sculpture, bois et métal, 600 x 200 cm, don de la Caisse des Dépôts (Paris) en 2005, MAC - Galeries contemporaines des musées de Marseille, Inv. : PROV.2006.3.

[3] RAMETTE Philippe, catalogue des expositions FRAC Champagne Ardenne, Reims et espace Jules Vernes, Bretigny-sur-Orge, cité par LABELLE ROJOUX Arnaud, dans *L'acte pour l'art*, Romainville : Éditions Al Dante, 2004, p. 392.

autant à une action ? Ils paraissent plus fonctionner comme des propositions d'actions potentielles.

b) *Des photographies allographes*

Propositions toujours, celles d'Erwin Wurm. Cet artiste autrichien (né en 1954) propose dans *Morning Walk* (2001) [1] une véritable gymnastique matinale : cinq scenarii sont à accomplir de bon matin avant de partir au travail. Il suffit d'avoir un cartable par exemple, et de l'utiliser comme un outil de réalisation de l'œuvre en le portant la poignée serrée dans la bouche. Ou l'on peut préférer porter son sac de course sur la tête. Ainsi, toute personne s'exécutant réalisera une action furtive : sans spectateur, dans la rue, au sein du quotidien, armé d'outils de la vie de tous les jours, juste pour interroger notre rapport à l'ordinaire. Il emprunte alors les qualités de l'œuvre « allographe », qui, selon Goodman, définit la partition de musique, et donne lieu à l'exécution virtuellement infinie d'exemplaires. En effet, l'artiste peut ne pas être là, il se contente de déterminer le *modus operandi* de l'œuvre pour que celle-ci soit réalisée. « […] Le compositeur a fini son travail lorsqu'il a écrit sa partition, même si ce sont les exécutions qui sont les produits terminaux. » [2] Tel un compositeur, Erwin Wurm écrit sa partition, et nous convie à la jouer [3]. Ainsi, l'artiste invite tous ceux qui le souhaitent à réaliser ses instructions : « Mes œuvres reposent sur un mode d'emploi et sur l'exécution d'une instruction. Seule diffère l'identité de l'exécuteur » [4]. À la différence des artistes conceptuels, la réalisation n'est pas accessoire, car, comme le remarque l'artiste lui-même, « le risque d'une formulation extrêmement fragile et passagère de la sculpture s'est fait jour. Afin de l'éviter, j'ai introduit la possibilité de "performances renouvelées" » [5], et d'ancrer ainsi ses propositions

---

[1] Cf. Annexes illustrations p.57.

[2] GOODMAN, *op. cit.,* p. 147.

[3] Notons que pour posséder une œuvre originale, il suffit de suivre les instructions, de conserver une trace photographique de l'action et d'envoyer celle-ci au domicile de l'artiste avec une somme forfaitaire de 100 $. Une fois la somme acquittée, Wurm renvoie la photographie signée, « transformant un simple document sans intérêt en une œuvre d'art » (WURM Erwin, entretien avec VERHAGEN Erik, « L'échec sculptural d'Erwin Wurm » *Art press* n°307, 2007, p. 22.), dénonçant ainsi une forme de dérive fétichiste qui caractérise le comportement du collectionneur moyen.

[4] WURM Erwin, entretien avec VERHAGEN Erik, « L'échec sculptural d'Erwin Wurm » *Art press* n°307, 2007, p. 22.

[5] WURM Erwin, « A conversation with Hans Hulrich Olbrist », mars1996, *Erwin Wurm*, galerie Krinzinger, Vienne 1996, repris dans Wetterwald Elisabeth, « Erwin Wurm, l'art du soupçon », *Parachute,* n° 105, 2002, p. 73.

dans la réalité de l'exécution.

Le FRAC Languedoc-Roussillon possède dans ses collections *Instruction for Idleness* [1] (soit « Instructions pour la paresse »). Cet ensemble de vingt et une photographies, drôles et absurdes, fonctionnent comme un manuel d'instructions : l'artiste fournit un ensemble de descriptions de performances possibles dont la réalisation ne nécessite aucun lieu, aptitude physique ou accessoire particulier. Il suffit par exemple de dormir pendant deux mois (la photographie montre alors l'artiste dans son lit, le premier plan envahit par l'édredon, l'instruction inscrite en bas de la photographie « sleep for two months »), ou de rester en pyjama toute la journée (l'artiste est cette fois-ci assis par terre, apathique, les jambes allongées, une tasse de thé posée à côté de lui, le gras de l'estomac débordant sur l'élastique du jogging). Si l'artiste fait une démonstration physique, telle que sur les photographies du FRAC, c'est pour encourager les autres à y participer, à exécuter ici une sculpture du quotidien.

Ainsi, par le biais d'artefacts divers, textes, schémas, photographies, etc., les artistes proposent des actions sans nécessairement les réaliser. Les artefacts fonctionnent alors par extrapolation, et stimulent l'imagination du spectateur. Nous entrons ici dans le registre de la fiction. Or ces travaux interrogent les artefacts analysés en première partie de ce chapitre, quand nous affirmions qu'ils étaient définis par leur valeur référentielle. En effet, comment savoir si les actions dont nous parlons ont bien eu lieu ?

c) *Croyance*

Les travaux « autour » de l'action furtive, fictive ou non, impliquent alors une forme de croyance de la part du récepteur. Mieux : un désir d'y croire suffit. Comme le soulève Patrice Loubier [2], la réalité effective étant concomitante à l'invisibilité artistique, elle rejoint le phénomène noté par Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935) : la valeur cultuelle d'une œuvre ancienne semble exiger qu'elle soit tenue au secret, telles les statues de vierges cachées ou couvertes. En effet,

[1] *Instructions for Idleness,* 2001, Série de 21 photographies, photographie, Inv. : 03PH0703 à 03PH0724. Cf. Annexes illustrations p. 58.

[2] LOUBIER Patrice, dans *Art d'attitudes*, sous la direction de Richard Martel, Inter Editeur, événement la France au Quebec/sa, saison 2001, p. 42.

selon Benjamin, si l'art classique apparaît dans l'unicité de la manifestation, c'est précisément dans le but d'honorer autre chose que lui-même, de servir une finalité extérieure : l'apparition et la survie du religieux. En raison de cette dimension cultuelle, l'œuvre ne s'expose pas, ou très peu. Elle ne se diffuse pas massivement dans une pluralité de lieux et devant une multitude de spectateurs. Cachée au commun des mortels, elle nécessite la foi de ceux à qui elle reste dissimulée. De même, l'intervention furtive, pour être effective, nécessite de cacher son statut artistique lorsqu'elle a lieu. Elle exige alors quelque chose comme la foi du spectateur dans la réalité du geste réalisé par l'artiste.

Car peut-être importe-t-il peu que personne n'ait jamais poussé de bloc de glace dans les rues de Mexico, donné la main à des passants, touché systématiquement des inconnus, chuté délibérément dans un canal d'Amsterdam ou dans les escaliers de la gare de Marseille… Le fait d'y croire, de s'interroger sur nos activités quotidiennes, de remettre en question nos habitudes et d'en rire, de fictionnaliser, un peu, le monde dans lequel nous vivons, introduisant ces petites fables que représentent les actions furtives, représentent déjà une histoire si captivante, qu'elle se suffit à elle-même.

« Quand bien même l'image virtuelle viendrait dans l'avenir modifier notre rapport au "réel", rappelons que le faux document n'a pas attendu la numérisation. Pendant la guerre du Golfe, c'est bien son allure documentaire qui a motivé le passage en boucle sur CNN de l'interview bouleversante d'une soi-disant réfugiée koweïtienne racontant les horreurs perpétrées par les soldats de Saddam Hussein. Un an après la "tempête du désert", déclenchée par le président Bush, il apparut que l'émouvante réfugiée n'était autre que la fille de l'ambassadeur du Koweït aux États-Unis, jouant dans une mise en scène de dix millions de dollars financée par le gouvernement koweïtien avec la complicité de l'administration américaine » [1].

Cet exemple historique s'applique de même à l'histoire de l'art. Pour preuve, la photographie intitulée *Aktionshose : Genitalpanik,* grâce à laquelle VALIE EXPORT a colporté un mythe, en prenant la pose soi-disant optée lors de son action en 1968.

De l'enregistrement technologique comme geste intégré à l'action – allant parfois jusqu'à la modéliser – à l'artefact produit par l'artiste dans un autre temps que celui de l'action, les propositions des artistes visant à pérenniser et médiatiser leurs actes sont

[1] COLLEYN Jean-Paul, « Petites remarques sur les moments documentaires d'un grand pays », *Le parti pris du document… op. cit*, p. 239.

extrêmement diverses : vidéos montées, photographies peintes et encadrées, enregistrements administratifs, certificats, cartes, outils nécessaires à l'action… Ces objets précèdent l'action, ou en découlent. Néanmoins, pensés au préalable, élaborés, destinés à pérenniser l'action, à la faire connaître, ils sont difficilement définissables comme documents. En effet, un document ne devrait pas être « fabriqué », car il ne saurait obtenir son statut de preuve, de témoignage, qu'*a posteriori*. L'intention de créer un document paraît ainsi factice. De plus, leur valeur inesthétique serait une donnée intrinsèque, ce qui ne caractérise pas particulièrement les travaux dont nous avons parlé. Sans chercher à statuer, nous avons trouvé plus juste de nous interroger sur le rapport que ces artefacts entretiennent avec l'action. Nous préférons parler de vecteurs alors, de stimulateurs d'images mentales, à plus ou moins fort degré d'intensité référentielle.

L'action, lorsqu'elle a lieu, dans la rue, sans spectateur, n'est pas vue comme artistique. Elle a par conséquent besoin de ces artefacts, performatifs, pour être vue *a posteriori* comme une action artistique, pour être perçue comme une configuration symbolique. Elle ne peut se passer de l'effort conceptuel du spectateur, rendu possible par l'artefact. Ce dernier permet donc à l'action furtive d'opérer sur une autre scène que celle de son événementialité manifeste, lui offrant par là alors un nouveau statut, lorsqu'il n'est pas offert directement par le simple fait de « documenter » son acte.

Ainsi, tout artefact à valeur référentielle, comporte, le risque de colporter des informations fictives, comme « l'émouvante réfugiée » de la guerre du Golfe. Toutefois, que l'action furtive soit fictive ou non, ces artefacts permettent de médiatiser un acte auprès d'un second public, et font alors appel à la foi du spectateur.

C'est ainsi qu'au-delà (et en-deçà) du geste urbain, les artistes créent des objets qui continuent d'exister comme des entités. L'action ouvre alors « une série de temps et d'espaces où ce qui s'est joué n'en finit pas d'arriver. Ce qui apparaît en elle de plus immédiat, de plus élémentaire, de plus modal, se révèle en fait décalé, médiatisé, pluriel, entropique » [1]. Ces artefacts semblent acquérir une temporalité qui leur est propre, construisant leur histoire, indépendamment de l'action furtive. Toutefois, comme Tiberghien le souligne à propos des photographies du Land Art : « Il serait néanmoins faux de réduire leur travail à l'image produite car celle-ci n'est que la conséquence d'une expérience qui engage bien plus que les paramètres plastiques dont l'analyse semblerait

[1] ZERBIB , *op. cit.*, p. 11-14.

pourtant suffire à certains pour la comprendre »[1]. De même, il nous apparaît qu'il serait faux de réduire les actions furtives aux artefacts produits. En effet, ils font intrinsèquement référence à l'acte passé ou à venir, et donc à « une expérience qui engage bien plus que les paramètres plastiques ». L'effort conceptuel du récepteur nous paraît primordial, fondamental pour permettre à l'action d'opérer sur d'autres scènes. Or où ce récepteur voit-il les artefacts permettant d'offrir une visibilité artistique à une action furtive ? Hormis l'espace urbain, sur quelles scènes les artistes de l'action furtive jouent-ils ? Voilà venu le moment de nous concentrer sur les modalités de réception des artefacts créés autour des actions furtives.

[1] TIBERGHIEN Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie, op. cit.,* non paginé.

III. Les actions furtives exposées : montrer les artefacts

Archaïques les galeries et les musées qui enferment les artistes dans leurs limites, hors d'usage les ateliers des peintres avec leur chevalet et leur palette, obsolètes les socles, les "marie-louise", les cadres et les spots qui glorifient l'autonomie de l'œuvre ; tous ces éléments rattachés à l'art traditionnel et qui en quelque sorte l'encadraient sont remplacés par un cadre beaucoup plus large : celui du contexte social.

Ghislain Mollet-Vieville

Selon la définition du code du patrimoine, est considéré comme musée « toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêt un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public » [1]. La présentation est donc, avec la conservation, la mission principale du musée. Or ce qu'évoque ce dernier et, par métonymie, l'exposition, s'est teinté d'une ambivalence toujours plus grande. Déjà Quatremère de Quincy[2] pouvait se venter d'avoir obtenu, en 1816, la fermeture du musée des monuments historiques mis en place par Alexandre Lenoir, tandis que le XXème siècle vit s'intensifier la critique, des futuristes aux dadaïstes, qui n'eurent pas de mots assez durs pour qualifier l'institution (où nous allons maintenant contempler leur production et méditer leur fureur). En guise de proposition à ce dilemme, certains artistes se mirent à élaborer des fictions de musée, comme le *Musée des aigles* de Marcel Broodthaers. D'autres choisirent de se manifester à la fois en dehors et en dedans des lieux officiellement consacrés à l'art, comme choisit de le faire Robert Smithon, artiste du Land Art, élaborant une dialectique autour du site et de non site [3]. De même, Cadere

---

[1] Article L 410-1 du code du Patrimoine.

[2] QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettre à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art d'Italie*, 1796, Paris : réédité aux Éditions Macula, 1989.

[3] Le non-site est la galerie, le lieu d'exposition, quand le site est la paysage, lieu à visiter, dont le voyage fait partie. Le non-site questionne la notion de transfert, de déplacement d'un objet sur un autre site, et sa signification d'un lieu à un autre. L'artiste explique ainsi qu'« au lieu de mettre quelque chose dans le paysage, il m'a semblé intéressant de transférer le terrain à l'intérieur, vers le non-site, qui est un contenant abstrait » in WALLIS Brian, *« Land art et art environnemental »*, SMITHSON Robert, cité dans l'essai de KASTNER Jeffrey, *Land art et art environnemental*, Paris : Éditions Phaidon, 2004, p. 31.

sortit des galeries, mais pour finalement chercher à mieux y entrer. Enfin, les artistes *In Situ*, après avoir revendiqué de sortir dans la rue, sont aujourd'hui être extrêmement présents dans les expositions muséales. Buren constate d'ailleurs : « L'histoire de l'art dans la ville, de l'art public en quelque sorte, a donc bel et bien été interrompue à la faveur d'une seule et unique histoire, celle du musée. » [1] La relation des artistes avec le musée et l'exposition, au cours du XXème siècle, fut donc fluctuante.

Le terme exposition provient du XIème siècle et désigne la « mise en vue ». Les actions furtives, en ayant lieu dans l'espace urbain, qui n'est pas le lieu de la création artistique conventionnellement comprise, ont une visibilité artistique réduite. Elles représentent de la sorte une opposition à l'exposition, sortant des cadres pour rencontrer la vie, le mouvement, colonisant la ville pour surprendre, introduire de la fiction, expérimenter la réalité. Ces pratiques artistiques s'abordent par la surprise, l'imprévu. Or les actions furtives ne sont pas absentes des expositions, elles sont « mises en vue ». Lorsque l'énergie de l'échange, de la surprise, de l'interrogation, supplantent le face à face dans une institution, comment exposer par la suite de tels actes ?

C'est ainsi que nous avons pu constater que l'action furtive bénéficie de deux publics : celui qui la rencontre *in vivo*, par hasard, dans son temps d'effectuation, et celui qui, averti, la rencontre volontairement à travers un artefact, et qui doit se la rendre présente, intellectuellement. En effet, les artefacts créés « autour » de l'action représentent une valeur référentielle intrinsèque plus ou moins évidente, et permettent de médiatiser l'action, et ainsi de l'activer comme proposition artistique. Or si l'on rencontre l'action dans la rue, où voit-on ces artefacts ?

Il nous est apparu fondamental alors d'étudier l'espace symbolique dans lequel les artefacts « fonctionnent » comme éléments performatifs. Nous verrons que l'exposition des artefacts représente un élément essentiel dans l'existence artistique des actions, mais qu'elle implique aussi une dissociation entre l'action et son homologation, qui laisse perplexes les institutions. Ces dernières ne savent en effet pas souvent se situer face à de tels travaux, dont la notion d'œuvre d'art originale semble obsolète, ni comment activer leur valeur référentielle. Nous étudierons ainsi trois expositions « autour » des actions furtives, en insistant sur le rôle des responsables de la mise en vue d'accompagner le

---

[1] BUREN Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?,* Paris : Sens & Tonka, coll. « Dits et contredits », 1998, p. 64.

spectateur à une compréhension informée, et donc performative. Enfin, nous déduirons que les pratiques furtives sont aujourd'hui tout à fait conscientes de leur mise en vue, avant de nous interroger sur l'influence du monde de l'art sur la pratique artistique.

1/ Quand y a-t-il art ? Disjonction entre l'espace-temps de l'action et son homologation ; exposer des artefacts, au risque d'oublier l'action furtive.

A/ Entrer dans l'institution et être vue : la reconnaissance artistique de l'action

> *Le musée comme les asiles et les prisons, ont leur gardiens et leurs cellules. […] Les œuvres d'art vues dans de tels espaces semblent sortir d'une sorte de convalescence esthétique. On les regarde comme des invalides inanimés, en attendant que les critiques les rendent guérissables ou incurables.*
>
> Robert Smithson

a) *Quand le regardeur fait œuvre*

Marcel Duchamp explicite en ces termes le processus créatif : « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création, car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes, et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. » [1] Duchamp compte sur l'interprétation du spectateur pour mettre l'œuvre au monde. C'est donc le regardeur qui fait l'œuvre. Si nous appliquons à la lettre cette notion, alors nous sommes en droit de nous interroger : qui « fait » l'action furtive ? Le simple passant, témoin à ses dépends de l'action furtive, sans conscience de voir de l'art ? Ou le second public, face à l'artefact, dans un autre lieu que celui de l'action ?

Cette question nous amène bien naturellement à la sempiternelle mais non moins célèbre question de Nelson Goodman : « Quand y a-t-il art ? » [2]. Car selon le philosophe: « une partie du problème réside en ceci que l'on ne pose pas la bonne question – en ceci

---

[1] DUCHAMP Marcel, *Marchand de sel, écrits,* réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris : Éditions Le Terrain Vague, 1959, p. 247.

[2] GOODMAN Nelson, « Quand y a-t-il art ? », dans *Esthétique et poétique,* textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris : « Point Essais », Éditions du Seuil, 1992, p. 67-82.

qu'on ne reconnaît pas qu'une chose peut fonctionner comme œuvre d'art à certains moments est pas d'autre. »[1] En effet, la vraie question que nous posons ici n'est pas : « Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ? » (question dérogatoire au vue des pratiques actuelles) mais : « Quand l'action est-elle une œuvre d'art ? ».

Comme le démontre Jean-Claude Moineau, « comme c'est souvent le cas, la question formulée par Goodman vaut-elle mieux que la réponse qu'il lui donne : "un objet est de l'art quand et seulement quand il fonctionne symboliquement", ou, du moins, "les choses ne fonctionnent comme œuvres d'art que lorsque leur fonctionnement symbolique a certaines caractéristiques" »[2]. Il apparaît de plus que Goodman peine à établir une liste de ces caractéristiques du fonctionnement symbolique. Moineau ajoute : « La question de Goodman trouve une réponse simple quoique totalement étrangère à toute pensée symbolique : il y a art quand le regardeur " fait " qu'il y a art»[3], reprenant ici la maxime précédemment citée de Marcel Duchamp.

Ces considérations nous permettent d'élargir nos interrogations. En effet, si nous reprenons la théorie selon laquelle l'action furtive existe comme telle grâce au spectateur, alors, où trouver ce spectateur ? Par quels moyens organiser la rencontre, puisque, dans la rue, l'usager de la ville ne peut être spectateur ? Nous sommes amenés à nous demander alors : où y a-t-il art ?

b) *Où y a-t-il art ? Dickie et la théorie institutionnelle*

Les propriétés traditionnellement utilisées pour définir l'art étant remises en cause par l'art du XXème siècle, George Dickie, philosophe américain, juge nécessaire en 1973 d'utiliser alors les propriétés sociales inhérentes à l'œuvre d'art afin de la définir. Ce serait une méprise sur l'usage de l'expression « monde de l'art » par Danto dans l'article du même nom publié en 1964[4] qui aurait amené le philosophe George Dickie à élaborer sa « théorie institutionnelle de l'art »[5]. George Dickie définit le « monde de l'art », « pour

[1] GOODMAN, *art. cit.*, p. 78.

[2] MOINEAU Jean-Claude, *Contre l'art global, pour un art sans identité*, *op. cit.*, p. 126.

[3] *Ibid.*

[4] "The artworld", *Journal of Philosophy*, 1964, p. 571-584.

[5] Danto se dissociera d'ailleurs par la suite de l'interprétation faite par Dickie et précisera sa pensée dans *La transfiguration du banal*., Paris : Éditions du Seuil, 1989.

référer à la vaste institution sociale dans laquelle les œuvres d'art trouvent leur place » [1], soit un ensemble de systèmes – le théâtre, la peinture, la sculpture, la littérature, la musique etc. – dont chacun « fournit un arrière-plan institutionnel à l'action de conférer le statut d'art à des objets appartenant à son domaine » [2]. Pour Dickie, « le noyau du monde de l'art consiste en un ensemble de personnes organisées de manière lâche mais néanmoins liées entre elles » [3], c'est-à-dire les artistes, la presse, les critiques, les historiens, les philosophes et les théoriciens, mais également toute personne se considérant elle-même comme membre du monde de l'art. Ainsi, selon lui, le monde de l'art aurait l'autorité permettant de conférer un statut d'œuvre d'art à un artefact, (tout comme certains actes de l'État confèrent un statut légal à des individus [maris et femmes] ou des choses [monuments historiques par exemple]). Cela est possible plus précisément en offrant aux artefacts le statut de « candidat à l'appréciation » [4]. Et c'est ainsi que le monde de l'art exerce les fonctions de légitimation et d'encadrement.

Comment savoir ensuite si ce statut a été conféré ? Dickie répond : « L'accueil d'un artefact dans un musée d'art en tant qu'élément d'une exposition […] [est] un signe certain que le statut d'art leur a été conféré. » [5] Apparemment, il « suffirait » qu'une personne se disant du monde de l'art y fasse entrer l'action furtive, en en faisant l'élément d'une exposition par exemple, pour que soient réunies les conditions nécessaires à l'activation de l'action comme configuration symbolique.

Par ailleurs, si nous nous référons à l'interprétation d'Yves Michaud du texte de Nelson Goodman *Manière de faire des mondes*, le philosophe américain rejoint aussi cette idée ; les œuvres, pour êtres reconnues et exister, doivent être activées en tant que symboles au sein de systèmes symboliques. Ainsi, « l'activation d'une œuvre d'art consiste dans toutes les procédures grâce auxquelles elle existe : exécution, diffusion, exposition, édition, restauration, enregistrement, traduction. » [6]

Par conséquent, pour activer l'action, il faudrait donc créer les conditions de rencontre et de reconnaissance par un spectateur (Marcel Duchamp, Nelson Goodman),

---

[1] DICKIE George, « Définir l'art » in GENETTE Gérard (sous la direction de) *Esthétique et poétique,* Paris : Éditions du Seuil, 1992, p. 18.

[2] DICKIE, *op. cit.*, p. 21.

[3] *Ibid.*, p. 24.

[4] Dickie explicite ainsi le terme d'appréciation : « en faisant l'expérience des propriétés d'une chose on les trouve précieuses ou valables. », *Ibid.*, p. 27.

[5] *Ibid.*, p. 24.

[6] MICHAUD, *op. cit.*, p. 161.

mais aussi valider la proposition en la faisant intégrer le monde de l'art (George Dickie, Nelson Goodman à nouveau). Ces deux actions bénéficient d'ailleurs d'un lien de cause à effet réversible.

c) *La nécessaire exposition dans les cadres de l'art, l'exposition d'artefacts : dissociation entre l'action et son homologation*

Alexandre Gherban imagine une œuvre sans lieu de présentation, sans commentaire s'y rapportant, et s'interroge : « Serait-il consommable socialement parlant, pourrait-on l'inclure dans le champ culturel ? La réponse est négative, car même dans le cas où la lecture de cet objet, en tant que produit appartenant à l'art, reste possible (sa simple reconnaissance en tant que tableau par exemple), il serait dissout de par et dans sa marginalité insignifiante. » [1] En serait-il de même si l'action furtive se désagrégeait dans le *hic* et *nunc* de son apparition ?

Si nous appliquons les théories précédemment citées, l'action furtive nécessite de façon vitale d'être diffusée, exposée, éditée etc. afin d'être reconnue et d'exister comme une proposition artistique, d'entrer dans le champ culturel, d'être « consommable » socialement parlant. Cela implique alors d'être amenée à l'intérieur de cadres symboliques que représentent les institutions (également les ouvrages spécialisés, mais nous avons décidé de nous focaliser sur l'exposition physique des artefacts). Mais, nous l'avons vu, l'action a lieu hors des cadres de l'art. Comment l'y faire entrer ?

C'est ici qu'interviennent les artefacts étudiés dans le second chapitre. En effet, le musée ne semble pas avoir réalisé la mutation que sollicitent les actions furtives, et nécessite, pour y entrer, de créer des artefacts (de l'objet au certificat). Si la performance *The Perfect Smile* (1994) de James Lee Byars est aujourd'hui conservée au musée Ludwig de Cologne, sans documentation associée, cela reste un exemple relativement exceptionnel.

Cependant, en France, le droit d'auteur permet d'envisager la création artistique détachée du droit de l'objet, et donc de la propriété (qui continue de régir dans les pays anglo-saxons), en considérant sa valeur immatérielle. Une œuvre est ainsi devenue un bien sans pour autant être une chose, et l'on a pu aboutir à la loi du 11 mars 1957 sur le droit de propriété incorporelle. Néanmoins, le musée semble fonctionner encore aujourd'hui comme un lieu de conservation d'artefacts, et ne paraît pas envisager son exposition selon

[1] GHERBAN Alexandre, *De la reproductibilité technique à l'époque de son œuvre comme art*, Chartres : Musée de Chartres, 1979, p. 11.

d'autres modalités que la présentation d'objets.

L'action n'est conservée et exposée qu'à travers des artefacts [1]. Ce sont donc eux qui vont êtres exposés « à la place » de l'action furtive. Leur valeur référentielle intrinsèque permet aux spectateurs de se représenter l'action, de la rendre présente dans un espace mental. De plus, les artefacts étant exposés dans un lieu d'art, une perception œuvrée sera offerte à l'acte, comme par un phénomène de ricochet. Ainsi, les artefacts ne remplacent pas l'action, mais la rendent perceptible. Ce serait donc grâce à l'intégration et l'exposition des artefacts référentiels dans des cadres institutionnels que les actions furtives se verraient offrir le statut de « candidats à l'appréciation », et, par conséquent, en appliquant l'hypothèse institutionnaliste énoncée par Georges Dickie, de fonctionner en tant qu'œuvres.

D'où une dissociation délibérée entre l'action, qui s'est produite en amont, et la monstration dans le champ de l'institution des artefacts se rapportant à l'acte, comme en aval. Patrice Loubier le souligne, « le champ de l'art contemporain autorise aujourd'hui une disjonction étonnement élastique entre le contexte où l'œuvre a lieu et le dispositif signalétique et institutionnel qui l'homologue et le diffuse. » [2] Nous assistons alors à un écart temporel et contextuel particulièrement profond entre l'espace-temps de l'action et son « homologation » en tant qu'art par le monde de l'art.

B/ Des travaux processuels

a) Obsolescence de la notion d'original

Cependant, l'œuvre s'agence-t-elle *uniquement* dans l'action, comme nous avons tendance à le faire croire ? Serait-elle une forme originale, une matrice première, un noyau central ? Y a-t-il une antériorité de l'action, d'une position, ou la propriété intellectuelle attachée à un concept sur la matérialisation ? Y a-t-il prééminence de l'action sur l'enregistrement, l'artefact créé, l'outil de l'action ?

Ainsi s'exprime Julien Prévieux à propos de son travail *Roulades :* « Il s'agit d'un projet pour lequel la performance était une étape. Je souhaitais dès le début faire un montage des séquences et obtenir une vidéo courte avec un début, une fin et une boucle

---

[1] Étudiés dans le second chapitre de notre mémoire.

[2] LOUBIER, « De l'anonymat contemporain, entre banalité et forme réticulaire », *art. cit.*, p. 68.

possible. Cette vidéo est toute à la fois une trace de la performance et un film sommaire dont la narration est limitée à sa plus simple expression. »[1] Performance enregistrée sous forme de vidéo, vidéo « trace », mais vidéo coupée, montée, pensée, vidéo-œuvre. Tout comme la traversée de la ville (rues, parkings, centres commerciaux...) se fait, elle aussi, dans un mouvement continu, la mise en boucle et la bande-son répétitive viennent renforcer le geste simple et radical, conférant à l'ensemble une dimension hypnotique. Impossible alors de certifier que l'action est plus « artistique » que la vidéo.

Déjà, Rosalind Krauss, dans *Une répétition post moderniste*[2], souligne l'obsolescence de la notion d'original appliquée à l'œuvre d'Auguste Rodin, sculpteur français de la fin du XIXème siècle. En effet, entretenant une relation extrêmement distante avec la fonte de ses œuvres, l'artiste accordait peu d'importance à la notion de « bronze authentique ». La fonte avait lieu la plupart du temps dans des fonderies où le sculpteur ne se rendait tout simplement jamais. Mais Rosalind Krauss souligne aussi que le problème de la reproductibilité ne s'applique pas uniquement aux considérations techniques liées à la fonte des œuvres de Rodin ; mais « il loge au cœur même de l'atelier Rodin […]. Car les plâtres qui forment le noyau de son œuvre sont eux-mêmes des moulages, des multiples potentiels. Et c'est de cette multiplicité que naîtra la prolifération structurelle qui est au fondement de l'œuvre impressionnante de Rodin. »[3] Elle prend alors pour exemple *Les trois ombres* qui couronnent *La porte de l'enfer* (1880-1917) : trois figures identiques, qui, assemblées, forment alors une nouvelle œuvre, selon le procédé du « marcottage ». Par conséquent, il paraît absurde de se demander laquelle des figures des *Trois ombres* est l'original.

Pourquoi n'en irait-il pas de même pour les artistes évoqués dans ce mémoire ? Dormir sur des bosquets, courir avec une maquette dans les mains, photographier une action, projeter une vidéo, l'installer dans une salle rouge, l'éditer en carte postale, l'énumérer dans des casiers en métal, repeindre la photo, l'assembler avec une autre, ajouter du texte… Il n'y a pas lieu de savoir s'il y a un original, un primat d'un objet, d'une action ou d'une idée sur un autre. « La porte est elle-même tout entière est un exemple parfait du travail modulaire de Rodin, chaque figure y étant plusieurs fois répétée, restituée, réassociée ou recombinée de façon obsessionnelle. […] Or, Rodin, dans son

---

[1] PREVIEUX Julien, lors de notre entretien par mail, cf. Annexes Entretiens, p. 114-115.

[2] KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes,* Paris : Éditions Macula, 1993, traductions Jean pierre Criqui, p. 132.

[3] *Ibid.*

travail, privilégie à tel point le principe de la reproduction que celle-ci traverse de bout en bout *tout le champ* de la sculpture. »[1] Telle la *Porte des Enfers* de Rodin, répétitive et jamais terminée, véritable *work in progress*, le langage des artistes de l'action furtive n'est pas linéaire : l'action se retrouve dans la rue, dans une photographie, au travers d'un outil, portée sur un dessin… Un pas de côté, trois pas en arrière, une reproduction, plusieurs, puis rejouer la même action, sautant ainsi de mediums en mediums, de pratiques en pratiques. Le langage des artistes est pluriel, pour traduire finalement la même chose : une réflexion sur notre usage quotidien du monde.

b) Potentialités pour jouer de tout

De plus, aucun artiste ne se dit photographe ou plasticien, *performer* ou vidéaste, mais tout cela à la fois, dans un mélange, un métissage des techniques et des temporalités. Les médias se contaminent les uns les autres, le même axiome passant d'un matériau à l'autre, le même personnage se déplaçant dans une mixité d'objets et d'instants. L'atelier et la rue se nourrissent l'un de l'autre, l'action y est détournée et déclinée d'une manière foisonnante. Les artistes de l'action furtive ne sont pas des spécialistes, et s'inscrivent dans ce que nous avions nommé comme un art du peu, modeste, imitable. Quand à la matrice ou archétype, l'original, il est insituable, non localisable. L'action se disperse (ou se recentre, et trouve sa force ?) dans une mobilité de formes.

Paul Mac Carty parle, à propos des traces, documents ou autres objets gravitant autour de l'action, de « finition fétichisante »[2] de la performance. Cette « fétichisation » apparaît à l'encontre de l'un des principes fondamentaux de l'action furtive, à savoir sa « contre matérialité ». Mais faisons nôtre alors la pensée d'Eric Mangion, et affirmons en chœur que « les formes traditionnelles ne sont plus un tabou, elles renaissent chez certains non pas comme des signes rétrogrades, mais comme des potentialités offertes aux artistes de jouer de tout. »[3] Au lieu de penser les artefacts comme facteurs avilissants ou dégradation d'un original majestueux, il faut penser ces artefacts comme autant de nouvelles productions.

---

[1] KRAUSS, *op. cit.*, p. 133.

[2] MANGION Eric, « La finition fétichisante de la performance », dans *Art press2 Performances contemporaines*, 2007, n°7, p. 62.

[3] MANGION Eric, *op.cit.*, p. 64.

C/ Paradoxe de l'exposition : les artefacts comme « candidats à l'appréciation », au risque d'oublier l'action furtive

Cependant, si les artefacts permettent aux artistes de jouer de tout, l'exposition de ces mêmes objets représente une difficulté non négligeable : lieu de performativité des artefacts, elle peut tout aussi bien occulter leur caractère performatif en en faisant des « candidats à l'appréciation » uniquement.

a) La réification des documents

Il est couramment arrivé dans l'histoire de l'art que le document perde son usage de preuve et de témoin au profit d'une valeur esthétique uniquement. En effet, le document s'est, dans l'histoire de l'art des années 1960-1970, souvent substitué à l'art, au point de se voir considéré comme œuvre, appliquant ainsi à la lettre la théorie institutionnelle de Dickie évoquée plus haut. Comme le précise Mabel Tapia, dont le mémoire de recherche nous éclaire sur les processus de réification de l'art, « d'un côté, […] à partir des années 1960 (mais c'est déjà le cas chez Klein), un bon nombre d'artistes donnent à connaître leurs pratiques à travers des documents qui vont faire l'objet de fétichisme et de marchandisation en tant qu'œuvres. De l'autre, une quantité de documents qui n'ont jamais été conçus comme des œuvres d'art, ni pour témoigner en quoi que ce soit d'un geste artistique, sont intégrés au monde de l'art et considérés comme des œuvres. » [1] Le cas des photographies d'Atget est un exemple paradigmatique de ce changement de statut. Ayant refusé toute sa vie le « titre » d'artiste, affirmant toujours ne pas faire d'art, mais des documents pour les artistes, ses photos sont aujourd'hui considérées et conservées comme des œuvres.

Il en est souvent de même pour les artistes qui ont fait connaître leurs pratiques au travers de documentation, comme nous l'avons vu pour VALIE EXPORT : la photographie d'*Aktionshoes : Genital Panik* fut longtemps considérée comme une archive avant d'acquérir le statut d'œuvre d'art. En effet, lorsque la documentation s'expose seule en tant que témoignage de l'œuvre, elle tend à se substituer à cette dernière, qui dépend alors de son interprétation par l'institution qui l'expose. Nous reviendrons plus loin sur l'importance d'un discours accompagnant l'artefact pour le faire « fonctionner ».

[1] TAPIA, *op. cit.*, p. 41.

Cependant, et selon le même procédé de réification, qu'en est-il des artefacts performatifs ? Peut-on les exposer sans leur faire perdre leur valeur référentielle, indispensable à la reconnaissance de l'action, au profit de ses éventuelles propriétés esthétiques ?

b) L'outil décontextualisé

Les outils de l'action sont l'exemple paradigmatique du problème que pose l'exposition des artefacts référentiels ; le cas le plus extrême étant les « barres de bois ronds » de Cadere. En effet, ces bâtons pouvaient être des outils lorsqu'ils étaient utilisés par l'artiste, mais deviennent sculptures une fois dans l'espace d'exposition. Sont-elles vues dans ce cas comme des vecteurs de la marche de l'artiste ? Peu probable [1]. De même, que signifie la *Sphère de journaux* de Pistoletto exposée dans un *white cube*, seule et non activée ? Comme le remarque Mabel Tapia lors de notre entretien, cet objet s'assimile alors aux formes créées par les artistes de l'art minimal, et devient alors un objet esthétique des plus traditionnels. Son statut d'outil est annulé, sa référence à l'action occultée.

La question de l'outil sorti de son contexte, désœuvré, et intégré à un espace d'exposition, fut soulevée par les ethnographes de la revue *Documents*. Comme le souligne Denis Hollier dans la préface de la réédition de cette revue, les ethnographes « veulent un musée qui ne réduirait pas automatiquement les objets à leur propriétés formelles, esthétiques, un espace d'exposition d'où la valeur d'usage ne serait pas exclue, mais dans lequel elle pourrait être non pas seulement représentée, mais exposée, manifestée. Ils voudraient déjouer l'alternative qui veut qu'on se serve d'un outil et regarde un tableau. Que l'entrée d'un outil au musée n'ait pas pour condition qu'il renie ses origines. Au lieu de la remplacer par une valeur d'échange ou d'exposition, cet espace préserverait la valeur d'usage quand même, une valeur d'usage en sabbatique. A la fois utile et désœuvrée. » [2] Ils s'en prennent ainsi au « contrat symbolique » de la beauté, qui refoulerait la valeur d'usage qu'un outil implique. Denier Hollier cite alors un article de Marcel Griaule, « Poterie », qui constitue un bon exemple du recentrement de la réflexion muséographique autour de la

---

[1] Sauf si des photographies ou du texte accompagnent les barres, ce qui n'est pas le cas de l'exposition permanente du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris par exemple. Au contraire, l'exposition monographique qui eut lieu en février/mai 2008 permettait, à l'aide de véritable documentation, d'accéder à la compréhension de l'action.

[2] HOLLIER, *art. cit.*, p. 11.

valeur d'usage. En effet, Griaule y dénonce les « archéologues et les esthètes » pour leur formalisme : « On admirera la forme d'une anse mais on se gardera bien d'étudier la position de l'homme qui boit ». De même, on admirera la sphère de papier de Pistoletto mais on se gardera bien d'étudier la position de l'artiste en marche.

c) Peu présents dans les institutions : une indétermination qui gêne ?

C'est ainsi que nous avons précédemment étudié les artefacts produits « autour » de l'action furtive, plus précisément ceux conservés dans les institutions françaises. Or nous en avons énuméré un nombre très réduit, à peine plus d'une vingtaine. Peut-être ce peu d'intérêt est dû à la difficulté des institutions à classifier ces artefacts, référentiels par essence, entre le document et l'œuvre autonome, et donc à l'incommodité de l'institution de se situer par rapport à eux.

En effet, bien que, comme nous l'a spécifié Jean-Marc Poinsot, la question du statut de l'artefact (œuvre d'art ? document ?) est insoluble et dérogatoire [1], comment ne pas s'étonner lorsque Boris Achour affirme que les photographies de *Sommes*, qu'il a faites encadrer, qu'il a vendues à un nombre d'exemplaires limités, qui deviennent des objets iconiques en somme, ne sont que des « enregistrements photographiques d'une action » ? Il n'est même pas la peine d'interroger les visiteurs de musée pour deviner que, face à ces objets protégés et accrochés aux cimaises, ils pensent être face à des œuvres photographiques. De la même façon, lorsque le FRAC expose les maquettes utilisées pour *Anarchitekton* (notamment lors de l'exposition Jordi Colomer au Jeu de Paume du 21 octobre 2008 au 04 janvier 2009), cela fait dire à des étudiants : « La maquette, objet simulacre, peut être prélevée de son contexte. Présentées seules dans une salle, elles passent du statut d'accessoire de tournage au statut d'œuvre autonomes. » [2] Peut-on réellement les approuver ?

Si certains artefacts ont des propriétés formelles et esthétiques, d'autres

[1] « La question du statut est complètement dérogatoire. C'est un faux problème. Enfin pas tout à fait car le marché se préoccupe toujours de combien d'objets circulent, pour des raisons financières. Mais pour les questions de statut, à partir du moment où un artiste fait appel à la photographie pour enregistrer une action, c'est dérogatoire par rapport à ce qu'est une œuvre d'art au sens traditionnel du terme. » POINSOT Jean-Marc, lors de notre entretien, cf. Annexes Entretiens, p. 101-104.

[2] BELLIOT Linda et MATTEOLI Léa Mattéoli « Jordi Colomer, anartiste » in *Fantasmapolis la ville contemporaine et ses imaginaires,* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Métiers de l'exposition », 2005, p. 79.

revendiquent d'êtres « pauvres », sans intérêt plastiques, proches du document aux valeurs « inestéhetiques » [1]. Trouver ceux-ci lorsque l'on s'attend à voir une œuvre peut être une expérience décevante pour le visiteur. En effet, « le document ne procure aucune délectation esthétique, il ne peut que décevoir. On ne surmonte cette déception – et encore – que par un considérable effort conceptuel, d'où le néologisme " déceptuel" » [2]. Le danger qu'encoure l'institution en exposant les artefacts serait de ne pas accompagner le spectateur vers une compréhension éclairée, et donc de le décevoir en ne l'accompagnant pas vers l'effort conceptuel dont parle Stephen Wright. Peut-être est-ce une façon d'expliquer la frilosité des institutions à les exposer : la peur de décevoir.

C'est ainsi que les artefacts, une fois conservés et exposés, ont tendance à être vus comme œuvres uniquement, occultant alors leur valeur performative au profit de leurs propriétés formelles (comme les outils, vus comme sculptures par exemple). Or, lorsque ces mêmes propriétés formelles sont très réduites, les artefacts peuvent décevoir un spectateur en attente d'œuvres qui s'offrent plus facilement. L'institution, elle, ne sait où se situer entre ces deux aspects.

Les artistes créent donc des artefacts pour permettre à l'action d'entrer dans le monde de l'art, mais aussi pour jouer sur plusieurs registres, passant d'une forme à l'autre. Cependant, nous revenons au dilemme évoqué plus haut, l'artefact risque de perdre sa valeur d'usage au profit de ses propriétés formelles et esthétiques. C'est donc au musée de savoir accompagner l'objet dans un agencement intelligent lui permettant de garder ses différentes propriétés.

[1] HOLLIER, *art. cit.*, p. 8.

[2] WRIGHT Stephen, interview avec THOUVENIN Corinne, *art. cit.*

2/ L'exposition d'actions furtives *via* les artefacts référentiels

Le rôle de l'exposition est alors de savoir activer les artefacts en tant qu'objets esthétiques *et* performatifs, l'un ne devant pas prendre le pas sur l'autre. Comment cela se réalise-t-il ?

A/ Accompagner le public à une compréhension performative

a) Le public

Le néophyte qui s'aventure à fréquenter l'art contemporain se trouve trop souvent dans un état de frustration causé par l'incompréhension d'œuvres qui lui paraissent hermétiques. Cela engendre souvent un rejet et un mépris à l'égard de cet art. Or le public de l'action furtive a un rôle fondamental, en cela qu'il offre une vision artistique *a posteriori* grâce aux artefacts performatifs. Cependant, le public non spécialisé de l'art contemporain semble être d'une manière générale « mis à l'écart », comme Anne Cauquelin l'affirmait en 1992, dans un ouvrage encore très pertinent, *L'art contemporain* : « […] il y a bien un système de l'art, et c'est bien la connaissance de ce système qui permet d'appréhender le contenu des œuvres. » [1] Si le monde de l'art se complaît dans le plaisir de la connivence, le public *lambda*, lui, risque de se sentir floué. « Il est devant un ensemble complexe dont il ne perçoit pas l'articulation et que, tout en essayant de reconnaître l'intérêt des œuvres proposées à son regard, il ne peut détacher d'une sorte de vaste "embrouille" ce qu'il perçoit confusément » [2].

La chaîne du système de l'art fut illustrée par l'artiste Antoni Muntadas : il réalisa entre 1983 et 1991 une série d'entretiens vidéographiques intitulés *Between the frames*, portant sur tous les intermédiaires du système de l'art qui se situent entre le public et l'artiste. À la lumière des témoignages, nous constatons, comme le relève Sylvie Lacerte, auteure de *La médiation de l'art contemporain*, que le public tombe assurément *between the frames*, ou entre les cadres du système. La conclusion de ces entretiens est que le système peut très bien fonctionner sans le *grand public*, puisque le véritable public du système de l'art ne serait autre que ses propres participants.

---

[1] CAUQUELIN Anne, *L'art contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 6-7.
[2] *Ibid.*

Or le spectateur « non initié » risque de ne pas percevoir la référence des artefacts s'il n'est pas accompagné par une médiation éclairante. Cette dernière est donc fondamentale.

b) L'importance d'un agencement signifiant et d'une médiation éclairée

L'exposition d'artefacts est, pour l'action furtive, ce par quoi le fait artistique advient. Or, qu'est-ce qu'une exposition ? Si l'on se reporte à ce que nous montre Jean Davallon à partir des travaux des sémioticiens, l'exposition est faite d'une pluralité de messages (et non d'un seul), elle constitue « un ensemble signifiant concret » [1]. Cela signifie que ces messages ne se construisent pas en s'appuyant sur le fonctionnement de la langue, mais sont tout de même porteurs de sens. En effet, dans une exposition, les artefacts sont agencés dans un espace et un temps donnés, c'est-à-dire intégrés à un dispositif qui leur offre un sens. C'est ainsi que l'exposition possède son langage propre, constitué de l'association d'éléments verbaux (le texte) et d'éléments qui peuvent être visuels, auditifs, parfois olfactifs ou tactiles. Comme le souligne Gob et Drouguet, « aucun des éléments n'est totalement significatif à lui seul dans l'exposition : c'est leur agencement, leur combinaison qui est porteur de sens. » [2] Textes, scénographie, agencement, participent tous de la compréhension du spectateur, qui se déplace dans un espace physique. Cette façon de combiner, d'intégrer, d'organiser des messages pour finalement aboutir à un sens différent de la somme de ses composants, est bien ce qui spécifie l'exposition comme ensemble signifiant donné. L'exposition ne « laisse » pas seulement « voir », mais met en œuvre un dispositif qui donne aux visiteurs des clefs de lecture afin de rendre les choses accessibles.

Ainsi, du coté du spectateur, le message n'est perceptible qu'au travers et au terme d'un parcours physique dans un espace organisé par le concepteur. L'exposition est donc un dispositif socio-symbolique [3]. Jean Davallon souligne : « la caractéristique essentielle de l'exposition se situe du côté de la réception. […] Le temps est spatialisé et le visiteur est

---

[1] DAVALLON Jean, « Un genre en mutation », in *Histoires d'expositions, un thème, un lieu, un parcours*, Paris :, Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. « Peuple et culture », 1983, p. 11.

[2] GOB André et DROUGUÉ Noémie, *La muséologie, histoire, développements et enjeux actuels*, Paris : 2ème édition, Éditions Armand Collin, 2006, p. 105.

[3] DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris : Éditions Harmattan, 1999, p. 11.

mis en action ; il occupe le devant de la scène. » [1] Cette démarche, celle de guider le spectateur, s'inscrit dans un renouveau muséologique du dernier tiers du XXème siècle, qui consiste à remettre en cause « cette vision du musée trop exclusivement axée sur la collection et à proposer de placer le public, l'expérience du visiteur, plutôt que l'objet, au centre de la démarche muséale. » [2] Or la question du public est, pour les artefacts référentiels exposés, essentielle, afin que le spectateur offre, par son travail intellectuel, une perception œuvrée à l'action furtive. Cependant, c'est à l'exposition d'œuvrer pour que la référence, lorsqu'elle est très faiblement explicitée par l'artefact, soit comprise par le spectateur.

Car si la forme de l'artefact peut bien entendu survivre en dehors de son interprétation, l'interprétation, elle, dépend du contexte qu'est l'exposition. Il est donc important, nous semble-t-il, de ne pas occulter, dans la syntaxe de l'exposition, les multiples entrées d'appréhension des artefacts, dont notamment, bien entendu, celle qui nous intéresse ici, sa lecture performative. Patrice Loubier, lors de notre entretien, déplore toutefois le fait que « parfois, l'institution muséale ne précise pas, n'explique pas suffisamment au public que la pratique aujourd'hui est processuelle. C'est un peu vain de vouloir fixer les choses. […] C'est une idée de processus. La poïétique de l'œuvre est toujours en mouvement tant que l'artiste est vivant. » [3]

Ainsi, si la sphère de Pistoletto est accompagnée de photographies de l'artiste en action ou de textes explicitant sa valeur d'usage, mais qu'elle est aussi présentée comme sculpture, ou si les tiroirs de Stanley Brouwn, exemple paradigmatique de référencialité à l'action très faible, sont explicités par une médiation détaillée les accompagnants, et exposés avec la possibilité de les ouvrir pour y dénombrer les fiches qu'ils contiennent, peut-être que l'écueil peut-il être évité. Le spectateur offre alors une visibilité artistique à l'action, tout en admirant ses propriétés formelles, et son appréhension de l'objet se réalise dans un mouvement particulièrement riche et intéressant.

---

[1] DAVALLON, « Un genre en mutation », *art. cit.*, p. 12.

[2] GOB et DROUGUET, *op. cit.*, p. 83.

[3] LOUBIER Patrice, entretien, cf. Annexes Entretiens, p. 77.

c) *Exposition Ici, ailleurs au Couvent des Cordeliers (2004) : un exemple paradigmatique de contradiction*

L'exposition *Ici, ailleurs,* qui eut lieu au Couvent des Cordeliers en 2004, est significative d'un agencement muséographique contradictoire.

Le très petit catalogue de l'exposition présente cette introduction : « L'implantation temporaire au couvent des Cordeliers offre l'opportunité de penser autrement les modalités de présentation de l'art. Cette première manifestation permet d'engager une réflexion sur le format de l'exposition collective thématique et de s'interroger sur son adéquation à la production artistique la plus contemporaine. […] Sans s'articuler autour d'une thématique rigide, les travaux entrent ici en résonance […]. Tous questionnent la ville, le système de production artistique et architectural. » [1] Le thème de l'exposition est, comme nous le constatons, relativement libre, non rigide, pour ne pas dire flou et indéfini.

Francis Alÿs avait réalisé *The leak* en octobre 2003 à Paris, sur l'invitation du Musée d'Art Moderne de la Ville ; il a résulté de l'action clandestine une vidéo, qui permet à l'artiste de la diffuser. Présentée dans le vestibule du Couvent des Cordeliers, elle introduit l'exposition collective. La vidéo est diffusée par un moniteur, encastré dans une cloison. Le texte [2], instruction de l'action, est accroché sur le mur, accompagné d'un cartel. Or nous l'avons vu, la vidéo *The leak* (Paris, 2003) est conservée par le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris comme un document (bien que nous ayons vu auparavant que cette notion appliquée au travail de Francis Alÿs est toute relative). Pourtant, le moniteur encastré dans la cloison présente la vidéo comme un « tableau » ; l'écran affleure à la surface du mur. Il est évident alors qu'elle apparaît comme une œuvre pour le spectateur ; dans sa présentation, rien ne la différencie, bien que le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nous ait précisé que le cartel « développé » explicitait le fait qu'il s'agit d'un support documentaire. Or les cartels sont peu lus par les visiteurs d'une exposition.

Enfin, les cartes postales représentant l'artiste en action, distribuées gratuitement au milieu des *flyers* de communication et de publicités à l'entrée de l'espace, restent quand à elles imperceptibles. Peu de gens se rendent compte de leur présence. Les dessins

---

[1] BOSSÉ Laurence, OBRIST Hans-Ulrich, Introduction d'*Ici ailleurs,* Paris : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC/Couvent des Cordeliers , 2004.

[2] « Partez du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris et descendez vers la Seine… passez rive gauche par le pont de l'Alma… vous longez vers l'est le quai d'Orsay jusqu'au boulevard Saint-Germain… prenez le boulevard et continuez jusqu'à croiser la rue de l'École de Médecine à droite… marchez 200m et le Couvent des Cordeliers se trouve à votre main droite, au numéro 15. »

préparatoires et le plan de la ville annoté légués avec la vidéo n'ont pas été exposés. Y aurait-t-il une hiérarchie au sein de ce que l'artiste nomme « la documentation de l'action » ? La vidéo a-t-elle une valeur plus « esthétique », plus « exposable » que le plan de la ville ? Ces réponses restent en suspens.

Néanmoins, nous pouvons constater que cette exposition n'est pas claire sur le statut de ce qui est présenté. La muséographie ne fait pas la différence entre l'œuvre et la documentation, et l'institution ne semble pas chercher à se déterminer. Le spectateur n'a tout simplement pas les moyens de juger de la nature des « objets » exposés. Cependant, la vidéo de Francis Alÿs est suffisamment claire pour comprendre l'action réalisée, mais cela ne doit rien à la présentation.

d) Archiver la documentation entourant l'œuvre

Ainsi, pour que la référentialité ne soit pas occultée, il est nécessaire que les acteurs de l'exposition soient eux-mêmes informés. Jean-Marc Poinsot, dans son ouvrage *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, affirme que, étant donné que toutes les œuvres sont sujettes à méprise, elles doivent être préservées par des « récits autorisés », c'est-à-dire le discours dont les artistes accompagnent leur prestation esthétique, ou encore « le processus par lequel chaque artiste donne une image de son autorité, de ses propos et de l'œuvre à préserver »[1]. Plus particulièrement, ces « récits autorisés » sont les commentaires, les déclarations, les notes qui flanquent les illustrations, et éventuellement ces illustrations dans les catalogues, les projets, certificats, notices de montage, recension et description propre à l'art d'installation, mais aussi toutes les « informations », tractes et autres documents que l'artiste diffuse dans le temps de sa prestation. En effet, une œuvre d'art est impliquée dans un processus créateur de documentation, qu'il s'agisse d'écrits, ou d'objets. On pourrait situer l'œuvre au milieu d'un axe de création où l'on placerait, aux deux extrémités, une documentation : d'un coté, la recherche préalable, et de l'autre, les témoignages contemporains ou postérieurs à l'existence de l'œuvre. Pour Jean-Marc Poinsot, « ces récits émanant directement de l'artiste s'imposent comme garants des véritables intentions de l'artiste. Ils portent à la fois le projet que l'artiste a de son œuvre et les interprétations légitimes qu'il lui reconnaît. »[2] Systématiquement associés à la

[1] POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, *op. cit.*, p. 42.
[2] *Ibid.*

production des expositions ou conçus comme des moyens d'en assurer la « possible répétition », ces récits sont proprement institutionnels. Ainsi, ils font savoir en quoi consiste l'intégrité des œuvres exposées, pour permettre, par les indications pratiques, de ne pas se tromper dans l'interprétation ou « sur le statut sémiotique des composantes du signe esthétique » [1]. Ils construisent l'autorité de l'artiste, et permettent aussi, quand c'est le cas, de connaître les modalités d'exposition prévues par l'artiste.

C'est ainsi qu'il nous paraît fondamental que le musée, dans ses missions de préservation et de diffusion, archive la documentation entourant les œuvres conservées et autres discours autorisés, afin de satisfaire ses fonctions : être, entre autre, un lieu de réflexion et de performativité adéquat, selon des modalités d'exposition qui le permettent [2].

Cependant, comme le déplore Cécile Dazord, conservatrice du patrimoine et chercheuse au Centre de Recherche des Musées de France, « la pratique ordinaire en matière d'acquisition dans le musée d'art contemporain et, plus généralement, dans l'ensemble des musées des Beaux Arts se concentre exclusivement sur les œuvres, considérées comme des entités isolées, se suffisant à elles-mêmes. L'acquisition d'ensemble documentaire ou de fonds d'archives en lien avec les collectionneurs reste à ce jour relativement limitée. » [3] Le musée doit donc revoir sa politique de documentation, et la considérer comme indispensable pour pouvoir organiser des modalités d'exposition pertinente.

Ainsi, afin d'accompagner un public non initié aux principes de l'action furtive, et de lui permettre, par son effort conceptuel, de performer l'action comme une proposition artistique, l'institution se doit de réaliser un agencement clair et une médiation éclairante. Si les artefacts autour de l'action permettent d'êtres appréciés pour leurs qualités formelles, il apparaît cependant important de ne pas occulter leur qualité référentielle. Enfin, pour que l'institution réalisant la mise en vue n'offre pas une vision tronquée – voire fausse –, il nous apparaît indispensable d'accompagner l'acquisition des artefacts de documentation

[1] POINSOT *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, *op.cit.*, p. 43.

[2] Jean-Marc Poinsot met en garde, de plus, contre la tentation du musée de faire de la documentation, « récit autorisé », une œuvre en l'absence de celle-ci, rejoignant le problème de réification du document évoqué plus haut. Il précise en effet en note que certains « récits autorisés illustrés », « en l'absence d'une actualisation de l'œuvre […], sont traités par les collectionneurs et musées […] comme s'il s'agissait d'œuvres en tant que telles. », POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, *op.cit*, note p. 138.

[3] DAZORD Cécile, avec la collaboration de SAINT-LOUBERT BIÉ Jérôme pour l'iconographie, « L'archive à l'œuvre », *Revue Techne*, n°24, 2006, p. 16 - 23.

éclairante.

B/ L'exposition de documents dans les cadres de l'art : Performing the city, actions et performances artistiques dans l'espace public 1960- 1980

Nous avons souhaité analyser une exposition d'artefacts référentiels, mais c'est finalement une exposition de documentation que nous avons pu observer au cours de nos recherches.

a) Une exposition de documents non fétichisés

L'exposition *Performing the city, actions et performances artistiques dans l'espace public 1960- 1980* se tient dans la galerie Colbert de l'INHA du 15 mai 2009 au 2 août 2009. Cette exposition n'est pas celle, physique, d'artefacts performatifs, mais un exemple de « documents » résultants d'actions, importés dans les cadres de l'art, sans êtres pour autant fétichisés, ni dépossédés de leur valeur de preuve et de témoin. L'exposition porte sur tous les *happenings*, performances, actions furtives qui ont eu lieu dans les années 1960-1980, dans l'espace urbain de huit grandes villes, réparties sur trois continents (Amérique, Asie, Europe), de Paris à Sao Paulo en passant par Ljubljana, Mexico, Moscou, Munich, Naples et Séoul.

Partant du principe que la présentation de tels documents doit évacuer toute tentation de fétichisme, le commissaire Heinz Schütz, docteur en philosophie, a choisi de réaliser huit grands « atlas », un par ville. Chaque page de ces grands livres présente une photographie accompagnée d'un texte la contextualisant ; les deux formes se sustentent ainsi l'une de l'autre.

Ces livres sont posés sur des socles [1] de hauteurs différentes, et, loin de magnifier ces ouvrages comme des icônes à admirer, la base de ces piédestaux a été découpée dans un souci d'ergonomie : ainsi le lecteur est invité à introduire le bout de ses pieds dans le socle même, afin de faciliter la consultation. Penché sur l'ouvrage, tournant les pages à sa guise, le spectateur se transforme ici en un usager, un lecteur, selon un dispositif qui s'oppose au « consumérisme visuel ». Lieux de mémoire, les atlas n'« exposent » pas les documents, qui, ainsi appréhendés, privilégient l'activité.

L'effet de surprise conservé

---

[1] Cf. Annexes Illustrations p. 59-62.

Les actions présentées prennent place dans un terreau fécond de revendications : révolutions, manifestations officielles ou anti-gouvernementales, féminisme… Les documents relatifs aux œuvres sont, dans chaque ouvrage, mêlés à ceux liés au contexte politique de la ville, offrant ici une conception très juste de l'action artistique entrelacée à la vie, intégrée à l'action populaire. L'effet de surprise produit par ces actes urbains sur les passants est retranscrit, bien qu'à une échelle différente, à travers ces ouvrages. En effet, il est parfois difficile, en tournant les pages, de différencier une action artistique d'une action politique. Prenons l'*Atlas Paris* : une page est consacrée eux événements de mai 68, tandis qu'une autre présente la rue Visconti barrée par les barils de Christo et Jeanne-Claude le 27 juin 1962, et qu'une dernière nous montre *Les tirs* à la carabine de Niki de Saint-Phalle en 1961. Cette juxtaposition révèle combien l'art et la vie s'entremêlent dans l'espace urbain, en partageant un vocabulaire commun. L'artiste prend position sur des domaines où on ne l'attend pas – l'urbanisme, l'environnement… – reprenant à la lettre l'étymologie du terme politique, qui n'est autre que *politikos,* « de la cité ».

Nous avons ainsi eu la surprise de découvrir des actions furtives qui avaient échappées à nos recherches. Ainsi Ljubjana fut une ville féconde en actions à la fin des années 1960. Des étudiants s'amusèrent à transporter de gros cartons uniquement pour le plaisir de troubler l'ordre public en 1966, Vojin Kovac se ballade en pyjama dans les rues l'année d'après, tandis qu'à Sao Paulo le groupe Viajou Sem Passaporte organise *Le voyage bandage*, consistant à entrer dans un bus avec un œil bandé, à en sortir à l'arrêt suivant, où un de ses compères entre avec un œil bandé, et ainsi de suite.

L'exposition nous emmène ainsi à travers trois continents, plongeant dans des villes négligées par l'histoire de l'art, qui s'écrivait alors majoritairement sur le mode occidental. Les artistes des huit métropoles participent ainsi d'un même mouvement contestataire, utilisant un langage partagés par les mouvements politiques. L'exposition, quant à elle, s'engage à ne pas réifier les documents, faisant du visiteur de l'exposition un véritable usager, l'entrainant dans la rédaction d'une nouvelle histoire de l'art.

b) *Mais une exposition pour le monde de l'art, et des actions anciennes*

Ainsi cette exposition est-elle un exemple d'intégration d'actions furtives dans les cadres de l'art (galerie Colbert de l'Institut National d'Histoire de l'Art), sans pour autant passer par l'exposition d'artefact, évitant par là même le danger de leur voir attribuer uniquement une valeur esthétique ou iconique. À travers le livre, la photographie est intégrée à l'histoire, comme témoin, et le spectateur est invité à activer ces preuves en tournant les pages, en parcourant les explications et en se représentant conceptuellement les actions.

Cependant, cette exposition ne s'adresse qu'au monde de l'art. Il est difficile d'imaginer qu'un passant témoin d'une action viendra tourner les pages de ces atlas et donc comprendre, de manière différée, que ce qu'il avait vu était une proposition artistique. Cette exposition peu couverte par les medias et située dans un cadre de l'art très spécifique est destinée aux initiés. L'art et la vie ne sont plus ici significativement entrecroisés. Buren déplore d'ailleurs que, bien souvent, les musées s'adressent, « depuis plus de cent ans », à « un public spécifique et parfois éclairé », et que les artistes se voient alors coupés d'un « public tout aussi éclairé potentiellement mais non spécialisé et dont l'éducation artistique n'a pas été faite » [1]. Néanmoins, il peut paraître très naïf de prétendre le contraire, d'autant lorsque l'on connaît les résultats de l'étude menée par Pierre Bourdieu avec Alain Darbel et Dominique Schnapper en 1969 et publiée sous le titre *L'Amour de l'art. Les musées et leur public* [2] . En effet, la thèse de l'ouvrage est la suivante : il s'avérerait que le goût pour l'art ne soit que le fruit d'un apprentissage, et que la fréquentation des musées est croissante en fonction qu'augmente le niveau d'instruction des visiteurs. Difficile alors de rendre accessible ces documents à un public non initié.

Enfin, le cadre chronologique ne couvre pas les actions nous posant le plus de problèmes, soit celles des trois dernières décennies, dont les artistes, connaissant le danger de réification des documents des années 1970, ont créé des artefacts autant artistiques que référentiels. S'il paraît évident que le livre est un des meilleurs moyens de médiatiser l'action furtive sans pour autant fétichiser les artefacts et les documents, cela ne semble pas

---

[1] BUREN, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?, op.cit.*, p. 41.

[2] BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, SCHNAPPER Dominique, *L'Amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris : Éditions de Minuit, 1966, (rééd.) ? 1969.

s'adresser aux artistes contemporains, qui souhaitent aussi voir leurs objets exposés.

Ainsi, l'institution, afin de satisfaire à sa mission d'éducation et de plaisir du public, mais aussi de transmission, doit impérativement organiser l'exposition selon un agencement clair et une médiation éclairante, afin d'activer les artefacts performatifs. Pour cela, l'acquisition de documentation accompagnant l'artefact paraît indispensable.

Cependant, nous faisons face à une réelle frilosité des institutions à conserver et exposer ces artefacts. Nous n'avons ainsi pas rencontré d'exposition d'artefacts référentiels, mais plutôt une exposition ambiguë d'une vidéo de Francis Alÿs, et une exposition de documents publiés dans des ouvrages. Bien que ce dernier exemple soit particulièrement intéressant, il ne répond pas à notre problématique, à savoir, comment activer les artefacts dans l'exposition ?

Il nous apparaît alors que les artistes ont tout à fait conscience de leur future mise en vue. Ils anticipent cette dernière, l'intégrant à leur travail même, allant jusqu'à devenir parfois des commissaires de leur propre travail, palliant le manque constaté dans les institutions. Comment cela se manifeste-t-il ?

3/ Des artistes conscients de l'importance du monde de l'art et de l'exposition

Nous avons cité plus haut l'importance pour l'institution de posséder des artefacts physiques et « exposables ». Il nous apparaît de plus que les artistes actuels ont une conscience aiguë des paramètres de monstration et de commercialisation de l'art, et qu'il est plus que probable qu'ils aient intégré ces paramètres dans leur pratique.

A/ Des artefacts pour l'exposition : la circonstance de mise en vue inscrite dans la pratique

a) Des œuvres « conscientes » de leur mise en vue

Gustave Courbet, à la fin de l'été 1849, s'attaque à son premier tableau monumental : *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*. Or pour la première fois, un tableau non issu d'une commande, et qui plus est, représentant une scène de genre, adopte les dimensions habituellement réservées aux scènes religieuse ou historiques (hauteur : 315cm ; largeur : 668cm). C'est une revendication ouverte du jeune artiste de trente ans : ce tableau se destine à l'exposition dans un musée, seul lieu apte à recevoir une telle œuvre. L'artiste envisage donc les circonstances de présentation de son tableau.

Si plus d'un siècle s'est écoulé, il apparaît que les artistes de l'action furtive des trente dernières décennies prévoient, anticipent, voire intègrent dans le temps de l'action la « circonstance de mise en vue » [1]. En effet, pourquoi enregistrer un acte par exemple, si ce n'est pour le dévoiler à travers celui-ci ? L'action, comme l'enregistrement, sont des travaux qui ont intégrés les composants de l'exposition et de la réception par le spectateur. Nous l'avons vu, Boris Achour choisit lui-même le cadre des photographies de *Sommes*, Francis Alÿs peint, annote, signe et encadre les cromalins de ses actions [*Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1998)]… Or déjà, en 1970, Dennis Oppenheim présentait ses deux « performances » de dix minutes, *Parallel Stress*, sous forme de deux photographies noir et blanc. La prise de vue est parfaitement perpendiculaire au corps ; la performance prend alors toute sa valeur vue sous cet angle, en harmonie avec les grandes structures rectilignes, soit du mur, soit du monticule, sans aucun élément perturbateur. Vues dans l'axe, donc à partir d'un point de vue qui en fixe le sens, tout est focalisé sur le profil parfait de l'artiste en tension. L'objet final, soit deux photographies noir et blanc disposées l'une en dessous de l'autre, encadrées d'une baguette de bois, est agrémenté d'un texte tapé à la machine, placé entre les deux photos, lui aussi encadré :

Parallel stress – a 10 minute performance piece – May 1970

Photo taken at greatest stress position prior to collapse

Location: Kasonry-block wall and collapsed concrete pier between Brookleen and Manhattan bridges

---

[1] POINSOT, *L'atelier sans mur, textes de 1978-1990*, *op. cit.*

Bottom photo: stress position reassumed.
Location: abandoned sucip (?) Long Iseland Photos: Robert K. Mc Elroy

Ce texte vient pallier un manque, car face à la photo, comment comprendre la temporalité ? Il nous permet de prendre en compte le temps, en le spécifiant directement suite au titre (« a 10 minute performance piece »), et en précisant même que la photographie a été prise au point culminant de tension, juste avant la chute (« Photo taken at greatest stress position prior to collapse ») !

L'artiste joue avec l'artefact final, le point de vue de la photographie, le texte qui l'accompagne, l'ensemble que cela forme. Il permet de retransmettre une action qui s'effectua dans un lieu unique, isolé, coupé de tout et plus ou moins inaccessible, à travers un objet construit. La photo n'est pas qu'une image, mais aussi un objet, une réalité physique, comprise dans des baguettes, agrémentée de texte, qui comprend sa mise en vue. Pourtant, cet artefact réfléchi, élaboré, conservé au MAC comme une œuvre, est classé dans « performance »…

S'il est de « bon ton », selon Marc-Olivier Wahler, de remettre en cause la légitimité de l'exposition « en tant que medium à même de révéler la multiplicité des pratiques artistiques» [1], le critique souligne toutefois le caractère indispensable de l'exposition. « Le monde de l'art ne peut fonctionner sans l'exposition. Cette dernière est l'une des conditions constitutives de l'œuvre d'art. Sans exposition, pas d'art ! Au même titre que la triade auteur-objet-public, l'exposition (avec son système de légitimation constitué par les acteurs du monde de l'art) fait partie intégrante de la structure ontologique de l'œuvre d'art. Les artistes l'ont bien compris : la construction d'un langage plastique, si elle puise ses références dans l'énergie de l'espace urbain, est dépendante de ce medium de communication que représente l'exposition. » [2] L'exposition semble être ainsi le destin des œuvres contemporaines, et les artistes l'ont très bien compris.

Nous rejoignons ainsi Jean-Marc Poinsot, qui, dans *L'atelier sans mur*, explique l'apparition de nouvelles œuvres « conscientes » des paramètres de l'exposition, incluse dans la pratique de l'artiste : « Les circonstances de l'exposition sont désormais inscrites de telle manière dans l'exercice de la pratique artistique qu'elles organisent l'activité créatrice de l'artiste quelle que soit le forme qu'elle puisse prendre (tableau, sculpture,

[1] WAHLER, *art. cit.*, p. 33.
[2] *Ibid.*

installation, etc) »[1]. Il nous apparaît alors que l'action inclue son exposition, et, par ricochet, sa réception et sa contemplation, indispensable à sa reconnaissance artistique.

b) Des artistes commissaires

« Comment […] concevoir une exposition qui suspend toute temporalité, alors que les artistes revendiquent le brouillage des codes, fonctionnent davantage dans une logique de mouvement, de vitesse que de représentation ? L'exposition fonctionnait comme une gélatine, cet agent conservateur d'aspect lisse, aseptisé et sans odeur qui recouvre une terrine. Une surface de protection qui filtre le réel, un corps transparent qui neutralise la puanteur et freine l'inévitable pourriture. Un modèle difficilement compatible avec le fonctionnement des artistes actuels. » [2] Bien que l'exposition d'actions ne semble-t-être, selon une logique implacable affirmée par Marc-Olivier Wahler, que « gélatine », emballage aseptisé de l'acte, il nous apparaît que les artistes ne se contentent pas de se laisser « geler », mais, au contraire, continuent à acter afin de gérer eux-mêmes les modalités d'exposition. C'est ainsi que certains décident eux-mêmes des modes de rapport au lieu d'exposition, au public et aux circonstances d'exposition, dans la mesure où ces données sont susceptibles pour l'artiste d'affecter sa prestation. Nous assistons ainsi à l'apparition d'une nouvelle figure, celle de l'artiste commissaire d'exposition.

La série de performances photographiées dans diverse grandes villes *Anarchitekton* (2002-2004) de Jordi Colomer est elle aussi enregistrée grâce à la photographie. Mais l'artiste introduit ici la dimension temporelle ainsi que celle du mouvement : il présente ce travail sous forme de vidéo-projection. Bien qu'appelées vidéos, ce travail est composé d'enchainements de photographies, tel un diaporama, mais qui est diffusé à une fréquence inhabituelle, qui n'est pas celle des 24 images/seconde de la norme cinématographique. En résulte une image en mouvement au rythme saccadé d'un peu plus d'une image par seconde. Le manque de fluidité et l'absence de son rappellent le cinéma muet ou les premiers films d'animation. Le FRAC Bourgogne possède ainsi quatre DVD, chacun correspondant à une ville où a eu lieu l'action. Pourtant, ce travail est considéré comme

---

[1] POINSOT, *L'atelier sans mur*, *textes de 1978-1990*, *op. cit.,* p. 224.
[2] WAHLER, *op.cit.*, p. 33.

une installation vidéo [1]. L'artiste crée en effet un ensemble plus complexe que la seule photographie, et maîtrise la mise en vue des images créées : les murs doivent êtres peints en rouge, des chaises d'écoliers en bois doivent être disposées dans l'espace, et les diaporamas projetés sur les quatre murs de la salle [2].

Les images sont ainsi intégrées à un dispositif de mise en scène, supposé leur donner leur efficacité. Outre les images, l'installation implique un espace-temps de présentation bien déterminé (lieu, cadre, environnement). Considérées selon la définition du Réseau des médias variables [3] comme « une œuvre dont l'installation est plus complexe qu'un simple accrochage à un clou, le terme s'emploie pour désigner une œuvre dont le volume remplit un espace donné ou occupe un espace inhabituel […]», nous pouvons donc appeler le mode de présentation des vidéos/diaporamas de Jordi Colomer une « installation ». « Dans l'esprit des créateurs d'installations actuels, qui conçoivent leurs œuvres comme autant de prolongement du moi, la présentation et l'environnement physique de leur art font désormais partie de l'œuvre elle-même. Ces artistes accordent au contexte une importance suprême et afin de le maîtriser, ils créent de manière explicite un environnement constituant l'œuvre d'art dans sa totalité. » [4] Ainsi, l'artiste anticipe et gère la mise en vue de son travail vidéo.

Il est important de noter que, pour Jordi Colomer, l'exposition est le lieu privilégié de présentation de son travail, car il permet de recréer une situation, c'est-à-dire, pour lui, une réalité matérielle où le lieu et l'action interagissent [5]. La création d'une installation permet ainsi de maîtriser non seulement l'image, mais aussi le contexte du visionnage de l'image, grâce à un environnement entièrement conçu au préalable.

L'artiste anticipe donc largement les circonstances d'exposition et de réception. Pour Jean-Marc Poinsot, les artistes « perpétuent la fonction de cadre et de socle à travers les modalités de présentation de leurs travaux ». [6] Bien que, par exemple, la scénographie de Dennis Oppenheim soit réduite, elle permet d'anticiper la réception, le texte faisant office de cartel. À plus grande échelle, Jordi Colomer envisage toute la scénographie,

---

[1] CHARLES Bertrand : « Pour moi, c'est une œuvre, à part entière, classée dans la "catégorie" "installation vidéo", au même titre que d'autres vidéos. » Cf. Annexes Entretiens, p. 95.

[2] Cf. Annexes Illustrations, p. 63-64.

[3] Réseau des médias Variables, www.variablemedia.net (consulté le 18 décembre 2008).

[4] RUSH, *op. cit.*, p. 124.

[5] COLOMER Jordi, entretien vidéo sur le site du Jeu de Paume, http://www.jeudepaume.org (consulté le 12 novembre 2008).

[6] POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, *op. cit.*, p. 35.

jusqu’à faire du tout une nouvelle œuvre, une installation.

C’est ainsi que l’artefact qui précède, émane ou découle de l’action se voit offrir, au sein d’une exposition, une signification formelle, mais aussi une signification référentielle, et, enfin, une signification propre à la mise en vue. En effet, les modalités de rapport au lieu d’exposition, au public et aux circonstances d’apparition offrent une configuration nouvelle.

c) Déplacement de la notion d’œuvre

Nous constatons alors un déplacement de la notion d’œuvre vers celle d’exposition ; cette dernière est capable de devenir elle-même le travail artistique. L'espace d'exposition viendrait prendre le relais de l'œuvre, ce que soulignait déjà Daniel Buren dès 1972, dans un texte intitulé « Exposition d’une Exposition » paru dans le catalogue de *Documenta V* : « De plus en plus le sujet d’une exposition tend à ne plus être l’exposition d’œuvres d’art, mais l’exposition de l’exposition comme œuvre d’art. Ici, c’est bien l’équipe de *Documenta*, dirigée par Harald Szeeman, qui expose (les œuvres) et s’expose (aux critiques). Les œuvres présentées sont alors les touches de couleur – soigneusement choisies – du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble.[…] Il est vrai alors que c’est l’exposition qui s’impose comme son propre sujet et son propre sujet comme œuvre d’art. » [1] L’exposition devient alors elle-même œuvre d’art.

Or, pour reprendre les réflexions de Mabel Tapia, nous pourrions « penser ce déplacement du devenir-œuvre de l'objet au devenir-œuvre de l'espace à la fois comme l'élargissement de la notion d'œuvre et son effacement. » [2] Si la mise en vue transcende l’objet (la vidéo, voire même l’acte passé), pour venir s’étendre dans l’espace, cela peut-être en défaveur de l’objet, qui s’efface dans l’installation. Néanmoins, lorsque l’artiste se trouve être l’auteur de l’exposition, il maîtrise lui-même les conditions de la réception de son propre travail, et décide des modalités de compréhension du spectateur selon ce qu’il souhaite transmettre.

---

[1] BUREN Daniel, « Exposition d’une exposition », catalogue de la Documenta V, cité par GINTZ Claude, in « Producteur, receveur et « agent d’art »… », *Ghislain Molle-Viéville Agent d’art,* École régionale des Beaux-arts, Georges Pompidou Dunkerque, Dunkerque, 1986, p. 20.

[2] TAPIA, *op. cit.,* p. 72.

B/ Marché et institution : une influence sur la production

Ainsi, dans un premier temps, les artistes anticipent, dès l'action furtive, les conditions futures de mise en vue, qui peuvent se substituer ou devenir œuvre. Or, dans un second temps, les artistes, informés de l'importance du marché de l'art – lui-même fortement lié aux artefacts (même si un agent d'art tel que Ghislain Mollet-Vieville nous prouve la possibilité du contraire) [1] – prennent en compte les modalités économiques et anticipent les problèmes qui y sont liés.

a) Un monde de l'art friand d'artefacts

Nous avons affirmé, dans la première partie de ce mémoire, que l'action furtive s'opposait au mode « spectatorial » dominant, et représentait donc un contre-pied au système marchand et institutionnel, qui nécessite images et objets. Cependant, notre second chapitre étudiait tous les artefacts produits autour de l'action. Serait-ce en réponse à la demande du dit système, auparavant dénoncé ?

Allan Kaprow, le « créateur » du *happening*, offre, en 1996, dans le recueil de texte *L'art et la vie confondus*, un commentaire de l'évolution contemporaine de l'art. Il remarque combien, « parce qu'une image visuelle forte est toujours convenable pour les prospectus et les brochures, et parce que les artistes sont supposés avoir une orientation visuelle, les performances faites avec de telles images sont les mieux acceptées. » Produire des images, des artefacts, permettrait donc d'être reçu dans le monde de l'art. « Avec les technologies d'enregistrement, particulièrement la vidéo, les artistes sont régulièrement sollicités pour orienter leurs performances vers ce qui semblera bon et approprié à une cassette ordinaire. La performance, […] retourne à un objet qui peut être commercialisé sous forme de copies, une sérigraphie par exemple. » [2] Et les artefacts permettent d'entretenir le marché de l'art.

En termes économiques et sociologiques, « l'œuvre d'art est un bien rare, durable, qui offre à son détenteur des services esthétiques, sociaux (prestige et distinction) et financiers. Elle ne procure pas de revenus, mais, du fait qu'elle est un bien meuble,

---

[1] Entretien avec MOLLET-VIEVILLE Ghislain, Cf. Annexes Entretiens p. 97-100.

[2] KAPROW, *L'art et la vie confondus, op. cit.*, p. 215.

susceptible d'être revendu avec une éventuelle plus-value, elle est aussi un objet de placement. »[1] Selon Raymonde Moulin, se sont les œuvres contemporaines qui offrent plus facilement l'opportunité spéculative « du fait de l'incertitude du jugement esthétique et de leur capacité à passer plus rapidement qu'une œuvre classée d'un propriétaire à un autre. »[2] En toute conscience de cela, le monde de l'art, et une certaine production artistique, participent activement à la constitution et au développement de ces « valeurs artistiques contemporaines », en multipliant les offres commercialisables.

Ainsi, le mode culturel et économique dominant semble bel et bien être celui de la production d'images et d'objets. Marie-José Mondzain explique de la sorte la démarche qui l'a poussée à écrire son ouvrage *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain* : « Dans un siècle où se pose la question vive des dictatures visuelles, du fétichisme , de l'idolâtrie, en un temps où l'on peut légitimement se demander si l'art résiste ou collabore face au pouvoir iconographique des industries culturelles, je voulais connaître les sources de nos croyances, de nos adhésions, de nos capitulations, pour envisager plus clairement la question de la possibilité d'une création libre aujourd'hui, d'une visibilité critique et féconde. »[3] Les industries culturelles ont, semble-t-il, de l'avis de tous, un véritable pouvoir iconographique.

En se dissolvant dans sa circonstance d'apparition pour ne rien laisser de son passage, mais en produisant des artefacts dans un autre temps, l'action furtive est-elle une opposition déclarée au système culturel ou anticipe-t-elle les modalités qui y sont liées ?

b) Création d'artefacts pour le monde de l'art ?

Si l'action furtive s'engage dans une critique de l'institution, nous découvrons qu'elle y entre – dans le cas des travaux des trente dernières décennies – par des chemins de traverse. Pleinement conscients aujourd'hui des données du monde de l'art, les artistes créent des artefacts pour y faire entrer l'action, qu'elle y soit exposée, médiatisée, communiquée, et, pour reprendre la théorie institutionnelle de George Dickie, pour lui

[1] MOULIN Raymonde, entretien avec Danièle LICATA, dans « L'insatiable fièvre de l'art », *L'expansion*, n°743, juillet-août 2009, p. 56.

[2] *Ibid.*

[3] MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris : Éditions Le seuil, 1996.

conférer un statut d'œuvre d'art.

Par exemple, Boris Achour a prévu trois exemplaires des photographies de *Sommes*, soit un nombre limité de travaux issus d'une technique de reproduction à l'infini. Ceci peut paraître paradoxal mais est préconisé par le marché afin de pouvoir spéculer sur les tirages. Julien Prévieux quant à lui nous écrit, comme pour appuyer ce que nous venons d'énoncer : « La vidéo est une œuvre dont il existe un nombre restreint de copies, j'ai décidé avec la galerie Jousse Entreprise de fixer le nombre d'exemplaires à cinq. Le certificat d'authenticité indique que la vidéo détenue par le Conseil Général fait partie de ces exemplaires » [1].

Les artistes ont, en conséquence, anticipé la vente des artefacts. Une œuvre doit être tirée à peu d'exemplaires pour voir sa valeur augmenter, en proportion à sa rareté, tandis que la valorisation de l'œuvre autographe est toujours en vigueur, malgré des procédés artistiques pour lesquels cette notion paraît complètement obsolète.

c) Nouvelle fonction du monde de l'art : la production

Dès lors, nous pouvons supposer, reprenant ici les mots de Mabel Tapia, que le monde de l'art, tel que l'entend George Dickie, « se structure aujourd'hui, non pas en réponse ou en relation à la production artistique de l'époque, mais en relation aux demandes d'une industrie culturelle et d'un modèle économique qui régissent toutes les sphères de nos sociétés. » [2] C'est ainsi que le monde de l'art s'approprie une nouvelle fonction, non évoquée par Dickie : celle de production.

Si nous avons cru que les artistes cherchaient à s'émanciper du monde de l'art et de son influence, nous découvrons notre naïveté face cette possibilité, déjà largement abordée (et sabordée ?) par les artistes des années 1970. Dans un entretien réalisé par Christophe Wavelet en 2003, Vito Acconci, qui a réalisé des actions furtives dans les années 70, explique que l'art de ces années là a fait le lit de ce qui s'est produit dans les années 80, à savoir la perversion de la situation du monde de l'art. « Le phénomène qui a permis au système marchand des galeries d'art de prendre le pas sur l'activité artistique elle-même, en fétichisant ses productions, n'est pas tombé du ciel. Il a au contraire été encouragé par

[1] PREVIEUX Julien, entretien par mail, cf. Annexes Entretiens p. 114.

[2] TAPIA, *op. cit.*, p. 13.

nos propres conceptions. »[1] Il explique ensuite comment lui-même a été influencé par le système marchand, donnant l'autorisation de reproduire des installations dans d'autres contextes vingt ans plus tard, « alors que c'est par définition un geste que j'aurais du refuser. Mais le milieu de l'art a un appétit insatiable à l'égard de ce genre de procédures lucratives… »[2] Le marché de l'art influe sur donc véritablement la production. De même, Allan Kaprow insiste : « Les artistes qui préfèreraient vouer tout ou la plus grande partie de leur temps à la performance subissent des pressions pour réaliser des photos documentaires et des objets sur le thème de la performance – comme une garantie contre une perte financière par le sponsor. »[3] L'action furtive actuelle se structure donc, en partie, en relation aux demandes d'une industrie culturelle et d'un modèle économique. Les artistes des dernières décennies ont parfaitement conscience de ces données et anticipent la demande du système.

Bien entendu, l'influence du marché n'est pas nouveau au regard de l'histoire de l'art jalonnée de commandes de mécènes, qui régulaient alors la production artistique. De plus, pour citer à nouveau Kaprow, « Il n'y a rien de mal à éditer des documents et des reliques, si l'artiste en prend la responsabilité et le désir. »[4]

Cependant, nous pouvons questionner l'influence des exigences d'un monde de l'art annexé sur le modèle économique général, et son emprise sur une visibilité peut-être moins critique et féconde. Cette considération nous enjoint à rejoindre Jean-Yves Jouannais, qui, dans *Artistes sans œuvres*[5], affirme que l'histoire de l'art se limite par convention à deux paramètres : les artefacts et les signatures, omettant par là des attitudes telles que développées par un Jacques Vaché, figure tutélaire de l'artiste sans œuvre, initiateur « à son insu » du surréalisme. Peut-être pouvons-nous avancer l'idée selon laquelle les artistes de l'action furtive créent des artefacts afin d'entrer dans l'histoire de l'art telle qu'elle s'écrit aujourd'hui, c'est-à-dire selon « une chronologie des objets produits et un index des

[1] ACCONCI Vito, « Entretien avec Yvonne Rainer », réalisé par Christophe Wavelet le 24 août 2003, dans *Vito Hannibal Acconci Studio*, *op.cit.*, p. 34-45.

[2] ACCONCI, « Entretien avec Yvonne Rainer », *op.cit.*, p. 34-45.

[3] KAPROW, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 214.

[4] *Idem*, p. 215.

[5] L'auteur rassemble dans cet ouvrage les écrivains sans écrits, peintres sans toiles, originaux dandys…, tout les artistes qui, au cours de leur vie, n'auront jamais produits d'œuvres ou se seront consacrés à sonder la veine du vide, l'absence, le rien. Jean-Yves Jouannais explore également la piste des personnages de fiction, qu'ils soient réels (Bouvard et Pécuchet, Bartleby) ou fantasmés (Félicien Marboeuf). Cf. JOUANNAIS, *Artistes sans œuvres...*, *op. cit.*

noms propres »[1].

Enfin, si le système tel qu'entendu ici assure pour nouvelle fonction, celle de production, il serait intéressant de sonder l'intérêt d'une production artistique qui « se rapporte ainsi, dans un cercle tautologique, au monde de l'art, qui lui donne visibilité et légitimation en même temps qu'il devient son seul horizon régulateur »[2].

d) *L'exposition performative : Hervé Paraponaris,* Tout ce que je vous ai volé

Hervé Paraponaris semble lui-même créer aujourd'hui des artefacts en réponse à la demande de l'institution, et cela aux dépends d'un discours structuré, d'une logique féconde.

En 1996, l'artiste marseillais expose les objets volés à des amis dans le hall du musée d'art contemporain de Bonneveine, à Marseille, sous le titre *Tout ce que je vous ai volé*. Tel un inventaire à la Prévert d'objets sans valeur, il avait disposé, sur plusieurs tables colorées, quarante-deux objets dérobés auprès d'amis, d'associations ou d'entreprises. Un cartel indiquait le jour et le lieu du vol ainsi que le nom de la victime. Les propriétaires de ces petites choses, un sac de confetti, un caleçon bleu, furent invités à venir découvrir l'œuvre, et, par la même occasion, à récupérer leur bien.

Grâce à un dispositif – l'exposition des objets volés, le texte explicitant le nom de la personne flouée et le lieu du méfait – cette exposition performe elle-même l'action de voler. Elle lui offre une connaissance, car les gens apprennent que l'acte a eu lieu, mais aussi, par la même occasion, une reconnaissance artistique, en exposant les objets volés dans un lieu de l'art. Les artefacts exposés, eux, ne sont pas créés par l'artiste dans un autre temps de l'action, ne sont pas référentiels, et sont encore moins des tentatives de *ready made*, « candidats à l'appréciation » par le simple fait d'être exposés. Les objets sont certes porteurs de sens, mais il s'agit ici d'un sens plus proche de la pièce à conviction, de la preuve du larcin.

C'est donc bien l'action furtive, celle de voler, qui est ici performée, dans l'action même de dévoiler le méfait, à travers l'exposition des objets dérobés, accompagnés d'un

---

[1] JOUANNAIS, *Artistes sans œuvres…*, *op. cit.*, p. 32.

[2] *Ibid.*, p. 14.

dispositif éclairant. En la divulguant dans un musée d'art contemporain, elle se voit offrir dans un même temps une perception œuvrée. L'objet seul, lui, ne signifie rien.

Notons que cette exposition a porté préjudice à l'artiste tout comme au commissaire : « Cette pièce […] a été saisie, mardi soir, par les policiers. […] Gardés à vue dans le cadre d'une procédure judiciaire ouverte pour vol et recel, Hervé Paraponaris et Philippe Vergne, directeur du MAC, ont été libérés hier après avoir été interrogés. » [1] Si certains ont pris le parti d'en rire, quatre artistes, de l'association Brouillard Précis, ont décidé de rejouer l'acte en « revolant » un moniteur de télévision. Cependant, comme l'explique Marlene Puccini, fondatrice de Brouillard Précis, « face au refus des gardiens, nous avons convié la police à entrer dans la performance » [2]. Sous les ordres du commissaire, les gardiens de la paix embarquaient l'œuvre et plaçaient en garde à vue l'artiste et le directeur du musée, Philippe Vergne.

Cette exposition est singulière et méritait d'être relevée. Toutefois, l'action n'est pas une action furtive « orthodoxe » : elle n'a pas lieu dans l'espace urbain à proprement parler, et, surtout, elle n'est tout simplement pas vue lorsqu'elle a lieu. Par conséquent, la surprise du premier récepteur est inexistante. Ceci en est d'ailleurs la condition *sine qua non* afin que l'acte soit efficace ; si l'artiste est démasqué, il ne pourra exposer l'objet, ou s'il l'expose, il ne surprendra pas la personne volée. L'ultra furtivité de l'acte, le secret le plus absolu, est donc indispensable, jusqu'au dévoilement final : l'exposition. C'est ainsi que la surprise, mode de réception de l'œuvre, n'a pas lieu lorsque l'acte s'accomplit, comme nous l'avons spécifié pour les autres actions furtives, mais *a posteriori*, dans le même espace-temps que la perception œuvrée dans un cadre symbolique. Peut-être d'ailleurs pouvons-nous supposer que l'étonnement du visiteur n'est pas tant d'avoir été volé, que de voir, perplexe, un objet de son quotidien exposé dans un musée.

Ainsi pouvons-nous rester dubitatifs quant à la pertinence artistique d'un tel travail. La fortune critique de cette exposition fut d'ailleurs beaucoup plus liée au mini scandale qui s'en suivit qu'à une reconnaissance relative à sa qualité.

Enfin, l'artiste a réalisé des répliques des objets volés, qu'il a intitulé *Further*

---

[1] *Le Provençal*, 29 février 1996, cité par HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Paris :Éditions de Minuit, 1998, p. 162-163.

[2] *Ibid.*

replica (1994-1998) [1]. Cette « collection en évolution » est le « prolongement » de la collection "Tout ce que je vous ai volé", soit une « collection récidiviste », conservée par le FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur. Inutile d'insister sur ce point qui nous paraît extrêmement exagéré. Non content d'avoir provoqué un scandale, l'artiste récidive… et répond ici à la demande de l'institution (ici le FRAC PACA), qui souhaite conserver les artefacts récupérés par les propriétaires.

Les artistes de l'action furtive semblent avoir besoin d'institutions « légitimantes » pour être intégrées au monde de l'art et bénéficier d'une visibilité artistique. Or il semblerait que cela ne peut se passer qu'à travers l'acquisition ou l'exposition d'artefacts. Nous observons ainsi une réelle disjonction entre le temps de l'action et sa réception en tant qu'œuvre, qui a lieu grâce à l'artefact performatif.

Les artistes, en agissant dans la rue tout en créant des objets aptes à êtres intégrés aux traditionnel *white cube*, remettent en cause les notions d'original, au profit d'une multiplicité de formes, d'un brassage de configurations symboliques qui fonctionnent différemment tout en dialoguant.

Cependant, il est un écueil à éviter : celui d'exposer l'artefact comme un objet autonome et autoréférentiel, alors que les artistes tissent des liens fondamentaux entre leurs productions. Il serait ainsi dommageable de ne voir dans les artefacts autour de l'action que des objets aux propriétés formelles, et de ne pas se représenter mentalement l'action furtive. L'institution joue alors un rôle fondamental, celui d'accompagner le visiteur dans cette compréhension performative. Pour cela, il est important qu'elle joigne à sa politique d'acquisition celle de la documentation accompagnant les objets.

Ainsi, il nous est apparu que les artistes, en enregistrant leurs actions lorsqu'elles ont lieu, ou en créant des objets dans un autre temps que celui de l'action, prévoient la future mise en vue de leur travail. Par ailleurs, certains vont jusqu'à organiser eux-mêmes les conditions de réception de leur action en suppléant le commissaire d'exposition. Nous assistons alors parfois au déplacement de la notion d'œuvre au profit de l'exposition.

Enfin, nous pouvons nous interroger sur l'importance de l'influence du monde de

[1] Cf. Annexes Illustrations, p. 63-64.

l'art sur la production d'artefacts. En effet, le marché de l'art s'accomplit majoritairement au travers d'objets, et peut parfois pousser à en créer aux dépens de la cohérence du travail.

Conclusion

Notre mémoire s'est attaché à confronter des pratiques muséographiques et institutionnelles aux pratiques artistiques contemporaines. Notre cheminement a commencé par l'observation d'une forme particulière de l'art contemporain, pour tenter par la suite de saisir comment l'institution se situait par rapport à elle.

En effet, filles des interrogations des années 1960-1970, les actions furtives se situent aujourd'hui dans une opposition douce au régime spectatorial dominant. Mettant en cause la notion d'œuvre, de ses lieux d'apparition, de son autonomie et de son public, les actions furtives de la fin du XXème et du début du XXIème siècle sont toujours capables d'interroger la responsabilité du spectateur, les présupposés de l'œuvre et de questionner le rôle des institutions. Il nous est apparu fondamental alors de nous interroger sur ces formes d'actions subreptices, et de concevoir nos recherches autour d'elles. Notre mémoire s'est donc articulé autour de l'action furtive, dans un agencement triangulaire ; de l'action nous avons étudié l'artefact, de l'artefact nous avons observé son exposition.

Ainsi, l'action furtive est une action valant pour elle-même, en tant qu'événement de sa propre effectuation. S'accomplissant à travers le corps de l'artiste, elle s'efface dans le *hic* et *nunc* de son apparition.

Par ailleurs, la ville est le champ d'exploration privilégié de réalisation de ces actes. À l'heure où la moitié de l'humanité vit dans l'espace urbain, la ville s'offre comme le lieu où les signes prolifèrent et se meuvent perpétuellement. Ainsi, les artistes s'insèrent dans les flux urbains, se coulent dans le ruissellement continu, grâce à des petits faits incongrus, des gestes insignifiants mais perceptibles. Telle une mauvaise herbe, l'artiste pose son geste là où on ne l'attend pas, en se glissant dans les interstices de la trame urbaine. Il introduit par là des micro-fictions, et participe à l'augmentation du quotidien, à la création d'espaces. Contextuelles, les actions n'influent pas pour autant le lieu où elles se trouvent ;

elles ont lieu, et disparaissent.

Ce qui caractérise plus particulièrement ce type d'interventions est leur caractère secret. Véritable stratégie, l'action clandestine permet aux artistes de bénéficier d'une effectivité. En effet, en ne convoquant personne pour assister à l'acte et en agissant dans l'anonymat le plus complet, l'artiste en action est vu, mais n'est pas perçu comme tel. La réception immédiate de ces pratiques se fait alors sur le mode de la surprise et de l'interrogation, évitant par là une formulation généralisée : « ce n'est que de l'art ». L'adverbe « que » vient ici minimiser l'impact ; or lorsque le récepteur ne sait pas qu'il s'agit d'art, le choc est réel. Réalisée au vu et au su de tout un chacun, l'action cout le risque de se voir réalisée en pure perte, et l'artiste de passer pour fou. D'ailleurs, les artistes choisissent d'utiliser un langage commun : les gestes et les outils sont banals, mais détournés, poussés jusqu'à l'absurde. Espion, cascadeur, équilibriste, terroriste, enquêteur, statue, touriste... les artistes endossent des identités, utilisent un vocabulaire qui n'est pas celui de la création artistique conventionnelle.

C'est ainsi que le furtif s'oppose au spectaculaire : en dissimulant le statut artistique de leurs actions, les artistes cherchent à venir toucher le passant de façon fugace, afin de se situer dans un registre du discret et de l'éphémère.

Enfin, si les artistes de l'action furtive s'inscrivent dans une démarche politique et se rapprochent de la vie, renouant par là avec les utopies avant-gardistes, c'est en ayant parfaitement conscience de la portée limitée de leur travail. Ne cherchant pas à changer le monde, les actions n'offrent pas une vision unilatérale sur un ordre donné, elles ne proposent pas de venir se confronter frontalement aux maux de notre société. Au contraire, elles se contentent d'interroger, en agissant au niveau du micro, en coloriant les interstices. De telles actions, de par l'économie de moyen qu'elles mobilisent, portent également en elles une valeur d'exemple : et si nous allions tous « perdre » un peu de notre temps pour poser un geste poétique, armés de bouts de ficelle ?

Or tout comme la famille Wittgenstein, l'artiste qui ne bénéficie pas de la reconnaissance « des mondes de l'art » passe alors pour un extravagant. Bien que nous soyons libres d'offrir une perception œuvrée aux actes que nous observons dans la rue, la reconnaissance artistique semble passer majoritairement par les artefacts, réintégrés dans les cadres de l'art, tout comme Ludwig Wittgenstein, pour être philosophe, dut coucher sa philosophie sur papier ; les institutions, tout comme le marché, s'organisant encore

majoritairement autour d'objets.

Contrairement aux artistes des années 1970, qui, tels Vito Acconci ou Allan Kaprow, regrettent aujourd'hui de voir leur documentation réifiée, fétichisée et considérée comme œuvre – lorsque, pour eux, elle ne se situait pas là – les artistes contemporains créent des artefacts. Ils proposent de la sorte des entrées multiples au terrible paradoxe : comment pérenniser l'éphémère action, comment la retransmettre à celui qui n'était pas présent lors de son accomplissement, mais aussi, comment lui offrir une visibilité artistique, tout cela sans contredire ses présupposés ?

Nous avons ainsi pu observer une vingtaine d'artefacts qui découlent, émanent ou précédent l'action, et qui sont conservés dans les institutions. Notre propre expérience nous a poussés à nous interroger : face aux photographies de Vito Acconci ou Boris Achour, aux vidéos de Bas Jan Ader ou Fayçal Baghriche, aux installations de Jordi Colomer, aux tiroirs de Stanley Brouwn, que devions-nous comprendre ? L'objet, issu de l'enregistrement ou entièrement créé dans un autre temps que celui de l'acte, entretient un lien indéfectible avec ce dernier. Difficilement qualifiable de document, il a cependant des qualités documentaires. En effet, emprunt d'une référentialité intrinsèque, l'artefact dénote l'action, la rend « présente », jouissant d'un lien contigu avec elle. Face à l'objet, qui s'active tel un stimulateur d'images mentales, il devient possible de se représenter l'action. Nous pouvons affirmer alors que ces artefacts sont performatifs, puisqu'ils sont destinés à offrir une perception œuvrée à l'action furtive, qui, quand elle a lieu, n'est pas vue comme telle.

Nous observons alors un phénomène caractéristique des pratiques à faible coefficient de visibilité artistique : la réception en est duelle. L'une a lieu dans la rue, par hasard, l'autre dans les cadres de l'art, où sont exposés les objets. Le public est, lui aussi, double : l'un, non conditionné par les repères normés (et que nous pouvons difficilement appeler un public), l'autre, initié, protégé par les murs d'une institution.

Par ailleurs, si le premier « public » ne sait pas qu'il s'agit d'art, le second public ne sait pas si ce qu'il se représente mentalement a réellement eu lieu. Les artefacts sont aussi capables de colporter des actes fictifs. Les artistes jouent ainsi sur tous les registres : vrai, faux, original insituable… Toutefois, si nous avons pu affirmer que leurs travaux s'opposaient à toute spectacularisation, il s'avère, dans un retournement paradoxal, qu'ils ne sont pas absents des expositions, lieu de monstration spectaculaire s'il en est.

Pourtant, la mise en vue des objets, agencés dans un espace physique qui leur offre

un sens, s’avère être le lieu tout indiqué pour activer les artefacts référentiels, et ainsi performer l’action. L’exposition demande une réelle participation de la part du spectateur : une participation éclairée et conceptuelle. L’homologation de cette dernière en tant qu’art est alors offerte, par le monde de l’art, et le spectateur. Cependant, il est un risque : les artefacts peuvent ne pas êtres activés, mais présentés pour leurs propriétés formelles uniquement, comme autonomes. Il est indispensable que l’institution n’omette pas son rôle d’éducation, d’organisation de ses collections en vue de la connaissance du public, en permettant aux artefacts dont la référentialité n’est pas évidente d’être tout de même comprise par le spectateur. Or il nous semble que l’institution ne prend pas l’exacte mesure de cet aspect, d’où l’importance d’archiver la documentation qui accompagne les travaux conservés. Ainsi, l’exposition *Ici, ailleurs*, n’était absolument pas claire sur le statut de ce qu’elle exposait, tandis que *Performing the city* était un exemple d’exposition où la performativité était parfaitement activée, mais à travers une véritable documentation, présentée dans des ouvrages, et non pas grâce aux artefacts dont nous avons traités dans ce mémoire.

Par ailleurs, si ces artefacts sont (aussi) destinés à performer l’action, c’est que leur mise en vue est comprise dans leur réalisation. En effet, lorsque ces objets sont créés à partir de l’enregistrement de l’action, c’est que l’action elle-même prévoie, anticipe, voire intègre dans le temps de son effectuation les circonstances futures de sa mise en vue. L’artiste, parfois, va jusqu’à devenir lui-même commissaire de son travail, palliant par là un manque notable : peu d’expositions d’artefacts « autour » des actions ont, à ce jour, eu lieu. Certains vont donc réaliser de véritables installations, comme pour mettre en scène leurs enregistrements : dans un dispositif impliquant un espace-temps de présentation bien déterminé, l’artiste organise les conditions de réception de ses travaux. La notion d’œuvre se décale alors vers l’exposition, qui tend parfois à prendre le relais de l’œuvre. C’est ainsi que l’artefact « autour » de l’action se voit offrir, au sein d’une exposition, une signification formelle, mais aussi une signification référentielle, et, enfin, une signification propre à la mise en vue.

Enfin, face à la création par Hervé Paraponaris d’artefacts contredisant sa pratique initiale, et destinée uniquement à satisfaire un monde de l’art friand d’artefacts, nous pouvons nous interroger sur la sincérité des artistes, et se demander si l’action furtive n’est pas uns stratégie proche de celle du marketing. Vito Acconci, dans un entretien avec Hans

Ulrich Obrist, déclare avoir cru pouvoir transformer la sphère artistique. Persuadé qu'il allait modifier un système fortement dépendant des ventes, en ne proposant rien de tangible apte à être vendu, il constate finalement qu'il s'est produit exactement le contraire : « Je pense que nous avons rendu le système artistique encore plus puissant qu'avant : car, si effectivement notre travail ne se vendait guère, il attirait considérablement l'attention. Que nous en ayons été conscients ou non, nous remplissions réellement une fonction commerciale : nous faisions de la publicité pour une galerie, nous lui servions de vitrine. Mais à cette époque du moins, j'étais vraiment naïf en affaires. » [1] Sortir dans la rue et ne pas produire d'artefact permet d'offrir une vitrine subversive à la production de l'artiste, de se faire connaître grâce à une sorte de rébellion légère, qui est aujourd'hui un registre publicitaire courant. Les artistes sortiraient des cadres de l'art pour attirer l'attention, la curiosité, et finalement, entrer, par un léger détour, dans le monde de l'art. Comme le soulève Paul Ardenne au sujet de l'art d'intervention, la tactique serait celle-ci: « sortir pour mieux rentrer, en l'occurrence, travailler délibérément hors de l'institution de manière à attirer sur soi l'attention et à pouvoir l'intégrer en retour » [2]. Nous pouvons appliquer cette idée aux actions furtives et nous demander jusqu'à quel point les artistes jouent le jeu de l'institution par une stratégie subtile de contournement. En effet, une réelle ambivalence parcourt la création furtive depuis les années 1960. Si les artistes sortent des lieux de l'art, ne serait-ce pas finalement pour mieux y rentrer ? Cadere affirmait en 1975, dans un texte distribué le 4 novembre au palais des Beaux arts de Bruxelles lors du vernissage de l'exposition *Une certaine actualité de l'art contemporain en France* [3] : « Une situation radicalement différente ne peut apparaître qu'à partir d'un travail indépendant par rapport aux murs et protections des institutions ». Au demeurant, Cadere était-il réellement indépendant, lui qui s'exposait dans Saint-Germain-des-Prés, quartier des galeries, et

---

[1] ACCONCI Vito, « Entretien Vito Acconci et Hans Ulrich Obrist », dans *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, *op. cit.*, p. 302.

[2] ARDENNE, dans *Les commensaux, quand l'art se fait circonstances*, *op. cit.* Le critique s'interroge aussi sur la légitimité d'un art, qui, censé saisir le réel, se trouve à son tour saisi. Passer de la rue au musée est lourd de conséquence, et ne signifie pas que l'un est égal à l'autre. « L'un et l'autre de ces territoires, pour autant, n'en sont pas moins contaminés, sinon échangeables. Dorénavant, le dehors de l'art peut devenir son dedans et vice et versa, un phénomène de croisement ou de recouvrement topographique qu'intensifie, au cours des années 80, la "mode de l'art" et son régime particulier d'existence qui suppose une omniprésence de l'art (du musée à la rue en passant par les sommets alpins, les toilettes , les chambres d'hôtel, les jardins publics, les souterrains urbains, une caserne de CRS etc…) ». Cette réflexion se trouve d'ailleurs chez l'agent d'art Ghislain Mollet-Vieville ; si, selon lui, l'art peut se passer d'objet et du marché, l'agent s'amuse à emprunter des formes conceptuelles pour faire sa propre publicité (voir sur ce point le site internet de l'agent d'art, et plus particulièrement sa page de publicité : « I have nothing to show and I'm showing it », http://www.conceptual-art.net/pub.html).

[3] Ensemble de manifestations intitulées « Europalia 75 France » organisées en Belgique.

déposait ses barres dans les institutions sans y être convié ?

L'action furtive exposée dans les cadres de l'art représente un paradoxe des plus aigus. Ce débat nous enjoint d'ailleurs à nous interroger sur le caractère indispensable de l'exposition d'artefacts. Les artistes ont-ils réellement besoin d'une reconnaissance du monde de l'art ? En d'autres termes, l'effectivité de l'action ne l'emporterait-elle pas sur la reconnaissance artistique ? Gianni Motti, dans un entretien avec Christophe Kihm, répond ainsi à la question : « Est-ce que sans ces éléments à valeur de preuve [images, documents, témoignages], l'intervention n'aurait aucune réalité ? – Réalité ? Cela me fait penser à l'intervention de Colin Powell, exhibant une petite éprouvette pour prouver l'existence des armes de destructions massives… Je ne fais pas une action pour produire des images mais plutôt du sens. Je ne me préoccupe pas assez de les documenter, mais il y a toujours des retombées intéressantes » [1]. Sans élément à valeur de preuve, l'action garde du sens, et ceci importe plus que la réalité. Patrice Loubier souligne également que, selon lui, la diffusion du projet est accessoire par rapport au fait essentiel de l'existence réalisée du geste. « Même si la manœuvre n'avait pas fait l'objet d'une diffusion publique, le geste de l'artiste, lui, serait de toute façon resté le même, en ce sens que ni son efficacité ni son sens ne dépendent d'une divulgation ultérieure pour être effectifs. » [2]

Néanmoins, l'œuvre ne s'agence pas uniquement dans l'action. Cette dernière n'est pas une forme originale, une matrice première, un noyau central. Créer des artefacts n'est pas, comme l'affirme Patrice Loubier lors de notre entretien, un constat d'insuffisance de ce type de pratiques. « Les choses se déploient le long d'un spectre. Les artistes peuvent être représentés par des galeries, ils exposent dans les musées, et par ailleurs, ça ne les empêche pas de continuer leur pratique processuelle. » [3] Les artistes ont, aujourd'hui, parfaitement conscience des données économiques et institutionnelles du monde de l'art. Contrairement à Vito Acconci ou Allan Kaprow, ils ne s'étonnent pas de l'influence des galeries sur leur activité, mais, bien au contraire, agencent cette dernière autour des paramètres du monde de l'art. Ils produisent plusieurs tirages limités, prévoient

---

[1] KIHM Christophe, interview de MOTTI Gianni, « Jeter le trouble », dans *Art press2 Performances contemporaines*, 2007, n°7, p. 78.

[2] LOUBIER Patrice, « Un art à fleur de réel. Considérations sur l'action furtive », *Arts d'attitudes*, sous la direction de Richard Martel, Québec : Inter éditeur, événement la France au Québec, 2001.

[3] LOUBIER Patrice, entretien, Cf. Annexes Entretiens p. 72-75.

l'exposition, se déploient le long d'un spectre de création où la notion d'original et d'unique est totalement obsolète. L'artiste régit ainsi sa production de l'ébauche à l'exposition en passant par la vente, tandis que le rôle du monde de l'art est, aujourd'hui, plus difficile à évaluer : à l'ère de la globalisation, les interactions sont devenues complexes entre les décideurs politiques, le marché de l'art, les investisseurs institutionnels, les medias, et, plus généralement, les acteurs multiples de la communication culturelle.

Aujourd'hui, l'artiste se joue des frontières, et utilise un langage multiple à la conjugaison complexe, entre légitimation et fuite institutionnelle, production conventionnelle et action subreptice. Il ne nous apparaît pas qu'il s'agisse ici d'une lacune ou d'une collaboration malsaine, mais au contraire, d'une prise de conscience éclairée des paramètres de l'exposition et du marché, avec lesquels les artistes vont jongler afin d'enrichir leur production.

Ainsi, notre mémoire s'est agencé d'après l'action, l'artefact et l'exposition. De même, le travail des artistes contemporains fonctionne dans l'imbrication de ces trois aspects : l'action a besoin de l'exposition pour être reconnue artistiquement, l'exposition a besoin d'artefacts à montrer. L'artefact fait référence à l'action, l'action implique sa future mis en vue en s'agençant parfois en fonction de son enregistrement, et l'exposition tend parfois à prendre le relais de l'œuvre… Chaque élément joue son rôle dans une interaction des plus riches. Nous ne pouvons donc affirmer une primauté de l'action sur l'objet ou l'exposition, mais plutôt appuyer l'importance d'un dialogue entre ces multiples incarnations. L'action furtive exposée est donc un paradoxe détourné par les artistes, qui préfèrent utiliser tout ce qui est à leur portée comme autant des potentialités de jouer de tout, comme autant de nouvelles productions. Il serait intéressant dès lors d'étudier d'autres vocabulaires – ouvrages, pages web, conférences… – avec lesquels les artistes s'expriment, afin de saisir au mieux la diversité de leurs pratiques.

BIBLIOGRAPHIE

ARDENNE Paul, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Éditions du Flammarion, 2002.

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris : Éditions du Seuil, 1992.

AUSTIN John L., *Quand dire c'est faire*, Paris : Éditions du Seuil, 1979.

BAQUÉ Dominique, *Histoire d'ailleurs, artistes et penseurs de l'itinérance,* Paris : Éditions du Regard, 2006.

BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris : coll. « Champs », Éditions Flammarion, 2004.

BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal,* Paris : Éditions du Regard, 1998.

BARTHES Roland, *La Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris : Coll. « Cahiers du cinéma Gallimard » dir. par Jean Narboni Éditions de l'Etoile / Gallimard / Le Seuil, 1980.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Éditions Allia, 2006 (6° édition).

BLAINE Julien, *Bye bye la perf.*, Romainville : Éditions Al Dante, 2006.

BOURDIEU Pierre, (*et al.*), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : coll., « Le Sens Commun », Éditions de Minuit, 1965, Revue, 1970.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Éditions Les Presses du Réel, 1998.

BROUWN Stanley, *100 this-way-brouwn-problems for computer I.B.M 360 model 95,* Verlag Gebr. König, Köln- New York.

BUREN Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?,* Paris : coll. « Dits et contredits », Éditions Sens & Tonka, 1998.

CADERE André, *Présentation d'un travail, Utilisation d'un travail,* texte revu et corrigé par l'auteur de la conférence qui a eu lieu le 10 décembre 1974 à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'UCL, Louvain, Belgique, Hossamn Hamburg, MTL Bruxelles, 1975.

CAUQUELIN ANNE, *L'art contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

COTTON Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain,* Paris : Éditions Thames & Hudson, coll. « l'univers de l'art », 2005.

DANTO Arthur Coleman, *La Transfiguration du banal*, Paris : coll. « Poétique », Éditions du Seuil, 1989.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris : Éditions L'Harmattan, 1999.

DAVILA Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX e siècle*, Paris : Éditions du Regard, 2002.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, 1.arts de faire,* Paris : coll. « Folio essais », Éditions Gallimard, 1990.

DE MEREDIEU Françoise, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne,* Paris : Éditions Bordas Culture, 1999.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.

DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais,* Bruxelles : Éditions du Labor, 1983, Paris : coll. « Nathan-université », rééd. Nathan, 1990.

DUCHAMP Marcel, *Marchand de sel, écrits,* réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris : Éditions Terrain vague, 1959.

FERRER Matilde *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris : Éditions de l'Ecole Nationale Beaux-arts, 2002.

GHINÉA Virgile, *Dada et Néo Dada*, Luxembourg : Édition Renaissance, 1981.

GOB André et DROUGUÉ Noémie, *La muséologie, histoire, développements et enjeux actuels*, Paris : 2ème édition, Armand Collin, 2006.

GODFREY Tony, *L'art conceptuel,* Paris : Éditions Phaidon, 2003.

GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience,* Paris : Les Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », 1991.

GOLDBERG RoseLee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris : coll. « L'univers de l'art », Éditions Thames & Hudson, 2001.

GOLDBERG RoseLee, *Performances, L'art en action*, Paris : Éditions Thames & Hudson, 1999.

GOODMAN Nelson, *Langage de l'art*, *Une approche de la théorie des symboles,* traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Paris : coll. « Pluriel », Hachette littérature, 1990.

HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris : Éditions L'Echoppe, 1999.

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris : Éditions de Minuit, Paris, 1998.

JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain,* Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio Essai », 2005.

JOST François, *Le culte du banal, de Duchamp à la télé réalité,* Paris : CNRS Éditions, Clamecy, 2007.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris : Éditions Hazan, 1997.

JOUANNAIS Jean-Yves, *L'idiotie, art vie politique- méthode,* Paris : Éditions Beaux-arts magazine/livres, 2003.

JOUVAL Sylvie, *Robert Filliou, Éditions et multiples,* (catalogue raisonné des éditions et multiples, livres et vidéos), Dijon : Les Presses du Réel, 2003.

KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, textes réunis par KELLEY Jeff, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1996.

KASTNER Jeffrey, *Land art et art environnemental*, Paris : Éditions Phaidon, 2004.

KRAUSS Rosalind *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction Jean pierre Criqui, Paris : Éditions Macula, 1993.

LABELLE ROJOUX Arnaud, *L'acte pour l'art*, Romainville : Éditions Al Dante, 2004.

LACERTE Sylvie, *La médiation de l'art contemporain,* Québec : coll. « Essai », Éditions d'art Le Sabord, 2007.

LE BRETON David, *L'adieu au corps*, Paris : Éditions Métailié, 1999.

LIPPARD Lucy, *Six years : the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Los Angeles/London : University of California Press, Berckley, 1973.

LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945,* Paris : Macula, 2002.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris : Les éditions de minuit, 1979.

MARTIN Sylvia, *Art vidéo,* Paris : Éditions Tashen, 2006.

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris : Coll. « Les essais », Éditions Stocks, 2005.

MOINEAU Jean-Claude, *Contre l'art global, pour un art sans identité*, Paris : Ère

Éditions, 2007.

MOINEAU Jean-Claude, *L'art dans l'indifférence de l'art,* Paris : PPT éditions, 2001.

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris : Éditions Le seuil, 1996

PERONI Michel, ROUX Jacques, *Le travail photographié*, St Etienne : CNRS Éditions, université de St Etienne, 1996.

POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne : Art Edition et Musée d'art Moderne et Contemporain de Genève, 1999.

POINSOT Jean-Marc, *L'atelier sans mur*, *textes de 1978-1990*, Villeurbanne : Art Éditions, 1991.

RUSH Micheal, *Les nouveaux medias dans l'art,* Londres : Thames and Hudson, 2005.

SONFIST Alan, *Art in the land*, *a critical anthology of environmental art,* New York: First Éditions, 1983.

TIBERGHIEN Gilles, *La nature dans l'art sous le regard de la photographie,* Paris : coll. « Photo poche », Acte sud, 2005.

TILMAN Pierre, *Robert Filliou, nationalité poète,* Dijon : coll. « L'écart absolu-fondamentaux », Les presses du Réel, 2006.

WARD Frazer, *Vito Acconci, A survey of the 20th-century pioneer of performance, video and installation,* New York : Éditions Phaidon, 2002.

<u>Ouvrages collectifs</u>

Art d'attitudes, sous la direction de Richard Martel, Québec : Inter Editeur, événement la France au Québec, 2001.

DOC(K)S mode d'emploi, Histoire et formes des poésies expérimentales au XX ème siècle, CASTELLIN Philippe, Romainville : Éditions Al Dante, 2002.

Documentary now ! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts, Rotterdam: NAi publishers, reflect#4, 2005.

Exposer l'image en mouvement, dirigé par CHAMBOISSIER Anne-Laure, FRANCK Philippe, VAN ESSCHE Eric, Bruxelles : Coll. « Essais », Éditions La Lettre Volée, 2004.

Histoires d'expo, un thème, un lieu, un parcours, Paris : coll. « Peuple et culture »,

Éditions Centre Georges Pompidou, 1983.

Francis Alÿs, dirigé par FERGUSON Russell, FISHER Jean, MEDINA Cuauhtémoc, Phaidon éditions, Londres, 2007

L'Amour de l'art. Les musées et leur public, BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, SCHNAPPER Dominique, Paris : Éditions de Minuit, 1966.

Le parti pris du document, littérature, photographie, cinéma et architecture au XXème siècle, CHEVRIER Jean-François, ROUSSIN Philippe, Paris : École des hautes études en sciences sociales – centre d'études transdisciplinaires (sociologie, anthropologie, histoire), « Communications », Seuil, 2001.

Lieux et non-lieux de l'art actuel, dirigé par BABIN Sylvette, Montréal : Éditions Esse, 2005.

Pratiques contemporaines, L'art comme expérience, ARDENNE Paul, BEAUSSE Pascal, GOUMARRE Laurent, Paris : Éditions Dis Voir, 1999.

Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art, sous la direction de GOUDINOUX Veronique et WEEMANS Michel, Bruxelles : Édition La Lettre Volée, Coll. « Essais », 2001.

Catalogues d'exposition

1958 Vostell 1974, retrospective, Neur Berliner Kunstverein, Berlin : Éditions Nationalgalerie, 1975.

Airs de paris, Paris : Centre Pompidou, 2007.

Andre Cadere, a walk of life, New-York : The institute for contemporary art, P.S.1 Museum, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1992.

Andrea Fraser, works : 1984 to 2003, Hamburg : Du Kunstverein, 2003.

Art conceptuel formes conceptuelles, SCHLATTER Christian, Paris : Galerie1900∆2000, 1990.

Art, lies and videotape : exposing performance, Liverpool: Tate edition, 2003/2004.

Arts d'attitudes, événement la France au Québec, sous la direction de MARTEL Richard, Montréal : Inter éditeur, 2001.

Boris Achour, Dehors ET dedans, Montbéliard : Centre Régional d'Art Contemporain de Montbéliard, 1999.

Collection Nouveaux Medias Installations, Paris : Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 2006.

De la reproductibilité technique à l'époque de son œuvre comme art, Alexandre GHERBAN, Chartres : Musée de Chartres, 1979.

Dennis Oppenheim, Paris : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris/ ARC, 1979.

Erwin Wurm, One minute sculptures, 1988-1998, catalogue raisonné, Bregenz : Kunsthaus Bregenz, 1999.

Fantasmapolis la ville contemporaine et ses imaginaires, Rennes : coll. « Métiers de l'exposition », Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Festival d'automne à Paris, Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris / ARC, 1979.

Francis Alÿs, textes de BASUALDO Carlos, DAVILA Thierry, MEDINA Cuauhtémoc, Antibes : Musée Picasso, 2001.

Francis Alÿs, the last clown, Montréal : Galerie de l'UQAM, Winnipeg, Plug In , 2000.

Ghislain Mollet-Vieville, Agent d'art, Dunkerque : École régionale des Beaux-arts Georges Pompidou Dunkerque, 1986.

Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994, Paris : Centre Georges Pompidou, 1994.

Ici ailleurs, Paris : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC/Couvent des Cordeliers, 2004.

IN/ VISIBLE, Nancy: Collection Production, Frac Lorraine, 2006.

INTERARCHIVE, Archival Practices and sites in the contemporary Art Field, verlag der Buchhandlung walther könig, Cologne: kunstraum der Universität Lïneburg, 2002.

Jean Luc Godard, Documents, Paris : Centre Pompidou, 2006.

L'art conceptuel, une perspective, Paris : Musée art Moderne de la ville de Paris, Paris-Musées, 1990.

L'art en mouvement, Saint Paul : Fondation Maeght, 1992.

L'époque, la mode, la morale, la passion, aspects de l'art aujourd'hui, 1977-1987, Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'art Moderne, 1987.

La ficelle de Zadkine, Gilbert Boyer, sous la direction d'ARDENNE Paul, Paris : Musée Zadkine, 2001.

Laurent Malone, Dennis Adams, JFK, Marseille : LMX, 2002.

Le Je filmé, sous la direction de BEAUVAIS Yann, BOUHOURS Jean Michel, Paris : Centre Georges Pompidou, Musée National d'art Moderne, 1995.

Les commensaux, quand l'art se fait circonstances, sous la direction de LOUBIER Patrice et NIRACS Anne-Marie, SKOL, Montréal : Centre des arts actuels, 2001.

Martha Rosler Librairy, Paris : Institut National d'Histoire de l'Art, 2007.

Micropolitiques, sous la direction de MACEL Christine et ARDENNE Paul, Grenoble : Magasin de Grenoble, Centre national d'art contemporain, 2000.

Œuvre et lieu, essais et document, sous la direction de CHARBONNEAUX Anne-Marie, NORBERT Hilaire, Paris : Flammarion, 2002.

Out of action : between performance and the object 1949 1979, Los Angeles / Londres : The Geffen contemporary art, 1998.

PANORAMAS 1981-1996, Chateaugiron : la collection du Frac Bretagne, 1997.

Performing the city, Actions et performances artistiques dans l'espace public 1960-1980, Paris : INHA, 2009.

Photography's mulpile roles art, document, market, science, New York: The Museum of Contemporary Photography, Columbia College Chicago, 1998.

Poésure et peintrie : « d'un art, l'autre », Marseille : Centre de la Vielle Charité, Marseille, Musées de Marseille et Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Robert Filliou, Paris : Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, éditions du Centre Pompidou, 1991.

Robert Filliou, Génie sans talent, Lille : Musé d'art Moderne Lille Métropole, 2003.

Social creatures : How body becomes art , Hanovre : Sprengel Museum, 2004.

Something about love, Luxembourg : Le Casino du Luxembourg- Forum d'art contemporain, 2003.

Sometimes doing something poetic can become politic and sometimes doing something politic can become poetic, The green line, Livre d'artiste, New-York: Galerie David Zwirner, 2007.

Stanley Brouwn, Berne: Kunsthalle Bern, 1977.

Sur/exposition, regard sur l'exposition d'art contemporain, Rennes : Musée des beaux arts de Rennes, 1985.

Tendances de l'art en France : trois partis pris autres, Paris : dans le cadre du festival d'automne à Paris, Musée Art Contemporain de la ville de Paris, 1980.

The Atlas group (1989-2004) A project by Waalid Raad, Hambourg / Berlin : Nationalgalerie im Hamburger Bahnof- Museum für Gegenwart- Berlin, Herausgegeben von Edited by Kassandra Nakas und Britta Schmitz, Verlag der Buchhandlung Walther Köning, Köln, Éditions SMB Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2006.

The atlas group and Walid Raad volume 1, The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead, Documents du dossier Fakhouri, archives de l'Atlas Group, Noisiy le Sec/ Cologne : La galerie de Noisy le sec, les Laboratoires d'Aubervilliers, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.

Time zone : recent film and video, textes de MORGAN Jessica, OSBORNE Peter, ROGOFF Irit, Londres : Tate modern, 2004.

Transfert, Art dans l'espace urbain, sous la direction de WALHER Marc-Olivier, Bienne : 2000.

Un siècle d'arpenteur, les figures de la marche, Antibes : Musée Picasso, 2000.

Valie export, Paris : Centre National de la Photographie, 2003.

Vito Hannibal Acconci Studio, Nantes : Musée des Beaux arts de Nantes et Museu contemporani de Barcelone, dirigé par Mela Davila, 2005.

Voyage, de l'exotisme aux non-lieux, Valence : Institut d'Art Contemporain-FRAC Rhône-Alpes-Nouveau-Musée, 1998.

Working, drawing and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art, visual art gallery, scholl of visual arts, december2 december 23, BOCHNER Mel, 1966, Genève: réédition Cabinet des Estampes du Musée d'art et d'histoire, 1997.

XV Biennale de Paris, Paris, 2008.

Yves Klein, corps, couleur, immatériel, Centre Pompidou, Musée National d'art Moderne, Paris, 2006.

<u>Articles</u>

ARDENNE Paul, « L'ex situ comme lieu commun ? », *Art Press,* n°204, p. 51-54.

AUSLANDER Philip, « On the Performativity of Performance Documentation », *After the act*, Vienne : Éditions MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung, 2005.

CRIQUI Jean-Pierre, « Like a rolling stone, Gabriel Orozco », *Artforum,* n°8, 1996, p. 88-93.

DAVALLON Jean, « Un genre en mutation », *Histoires d'expo, un thème, un lieu,*

un parcours, coll. « Peuple et culture », Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1983.

DAZORD Cécile, « L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique, Ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain », *The Instant Archive,* projet curatorial de la session 17 de l'Ecole du Magasin, http://www.ecoledumagasin.com/session17/ (page consultée le 10 février 2009).

DAZORD Cécile, avec la collaboration de SAINT-LOUBERT BIÉ Jérôme pour l'iconographie, « L'archive à l'œuvre », *Revue Techne,* 2006, n°24, p.16 -23.

DICKIE, George. « Définir l'art » (1973), *Esthétique et poétique*, Gérard Genette (sous la direction de), Paris : Seuil, 1992.

EDELMAN Bernard, HEINICH Nathalie, *L'art en conflits*, *l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Éditions La découverte, coll. « Armillaire », Paris, 2000.

FRIED Micheal, « Art et objectité », *Art en théorie, 1900-1990*, dir. par HARRISON Charles et WOOD Paul, Paris : Hazan, 1997, (article paru dans sa version française en 1987 dans *Art Studio*, n°6, 1987, traduit par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos), p. 896-909.

FORMIS Barbara, « ça marche ! Pratiques déambulatoires et expériences ordinaires », in *Art press2 Performances contemporaines*, 2007, n°7, p. 38-47.

GOODMAN Nelson, « Quand y a-t-il art ? » in *Esthétique et poétique,* textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris : Point Essais, Seuil, 1992, p. 67-81

GOUMARRE Laurent, KIHM Christophe « Performance contemporaine »¸ in *Art press2 Performances contemporaines*, 2007, n°7, p. 7-8.

GOUMARRE Laurent, « La vacance du spectateur », in *Art press*, 2007, n°331, p. 60 -64.

GREENBERG Clément, « Vers un nouveau Laocoon », *Art en théorie, 1900-1990*, dir. par HARRISON Charles et WOOD Paul, Paris : Hazan, 1997, (article paru en 1940 dans *Partisan Review,* VII, n°4, 1940, p.296-310), traduit par Annick Baudoin, p. 614-620

GROYS Boris, « Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation », *Documenta 11*, Cassel : Museum Fredericianum Veranstaltungs-GmbH, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern- Ruit, 2002, p 108-114.

HOLLEVOET Christel, « Déambulations dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel », *Parachute,* 1992, n°66, p. 21 -25.

HOLLIER Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », introduction à la réédition de *Documents. Doctrines, archéologie, Beaux-arts, ethnographie. Vol. 1 Année 1929*,

Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991.

KIHM Christophe, « L'espace-temps de la performance, repères pour une définition », in *Art press*, 2007, n°331, p. 50-55.

KOCH Alexander, « Quitter l'art, une pratique critique ? », in *Art21 magazine art contemporain,* n°6, mars-avril 2006, p. 32-37.

LIPPARD Lucy et CHANDLER John, The dematerilization of Art, *Art international*, vol XII/2 février 1968, p 31-36.

LOUBIER Patrice, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute,* n° 101, 2002, p. 99-107.

LOUBIER Patrice, « De l'anonymat contemporain, entre banalité et forme réticulaire », in *Parachute,* n° 109, 2004, p 61-71

LOUBIER Patrice, « Par hasard et en passant. Sur quelques œuvres rencontrées en marchant », *Esse, arts+opinions, Dérives II*, 2005, n°55, p. 26-31.

LUGON Olivier, « Le marcheur, piétons et photographes au sein des avants gardes », *Etudes photographiques,* 2000, n°8, p. 69- 91.

MANGION Eric, « La finition fétichisante de la performance », Art *press2 Performances contemporaines*, 2007, n°7, p. 38- 47.

MILLET Catherine, « L'art moderne est un musée », *Art press,* juin 1984, n°82, p. 32- 37.

MILLET Catherine, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art. », *Art Conceptuel,* VH 101 n° 3, automne 1970, p. 3-21.

MOULIN Raymonde, « Entretien avec Danièle Licata », *L'expansion*, n°743, juillet-août 2009, p. 56.

MOUTON Joseph, « Politique du travail sans œuvre, sur quelques œuvres de Tatiana Trouvé », *Parachute*, n°122, p. 66- 83.

PELLEGRIN Julie, « Recoloniser l'espace public, Action directe et délinquance», *Art press2 Performances contemporaines*, 2007, n°7, p. 69-77.

PEIRCE Charles S., *Ecrits sur le signe,* ressemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris : Éditions du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1978.

POINSOT Jean-Marc, « L'art contemporain et le musée, La fabrique d'une histoire ? », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 1992, n°42, p. 17 - 29.

SOULIER Emile, « Histoire de la performance », *Art press2 Performances contemporaines*, 2007, n°7.

STIEGLER Bernard, « L'image discrète » dans DERRIDA Jacques, STIEGLER Bernard, *Echographie de la télévision*, entretiens filmés, Paris : coll. « Débats », Galilée-INA, 1996, p.165-183.

SZEEMANN Harald, « Journal et carnet de voyage touchant aux préparatifs et aux retombées de l'exposition "When attitudes becomes form (Work,Concepts, Processes, Situations, Informations)" et à rien d'autre. » Les *Cahiers du Musée national d'art moderne,* n°73, Automne 2000, p. 4-36.

TRONCHE Anne « KuliK, Cernicky, Kozyra, Trois résistances culturelles », *Art press2 « Performances contemporaines »*, 2007, n°7, p. 48-49.

VERHAGEN Erik, « L'échec sculptural d'Erwin Wurm » *Art press* n°307, 2007, p. 18-23.

WALLACE Joan, « The body as a site», *Flash art* n°161, p. 97.

WETTERWALD Elisabeth, « Erwin Wurm, l'art du soupçon », *Parachute,* n° 105, 2002, p. 72.

WRIGHT Stephen, « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute,* n°117, 2004, p. 118-138.

ZERBIB David « De la performance aux "performantiel" », *Art press2 Performances contemporaines*, 2007, n°7, p. 11.

<u>Actes de colloques/ séminaires</u>

Art Action, *1958-1998*, Québec : colloque Inter Art et Le Lieu, Inter éditeur, 1998.

L'art contemporain et son exposition, sous la direction de CAILLET Elisabeth, PERRET Catherine, Paris : Éditions L'Harmattan, 2002.

Quelle mémoire pour l'art contemporain ? Rennes : Actes du 30ème congrès de l'association internationale des critiques d'art, 25 aout- 2 sept., 1996.

<u>Internet</u>

Bas Jan Ader, http://www.basjanader.com/ (consulté le 20 décembre 2008)

Boris Achour, http://borisachour.net/ (consulté le 2 octobre 2008)

Fayçal Baghriche, http://www.entrepriseculturelle.org/ (consulté le 12 octobre 2008)

MOLLET VIEVILLE Ghislain, http://www.conceptual-art.net/ (consulté le 3 novembre 2008)

Réseau des médias variables : www.variablemedia.net (consulté le 18 décembre 2008).

WRIGHT Stephen, entretien avec THOUVENIN Corinne, « Laboratoire », *le RARE (Réseau d'Art, Recherche et Essai),* www.le-rare.com/laboratoire.php (consulté le 4 décembre 2007)

Mémoires d'études

CLEAU Stéphanie Cléau, *Marcher, flâner, arpenter… Déambulation artistique en milieu urbain, une approche phénoménologique*, DEA Jardins, Paysages, Territoires, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, Ecole d'architecture de Paris La Villette, 2005

DAUBORD Laura, *Jakson Pollock et son œuvre à travers les photographies et les films de Hans Namuth, description, interprétation, diffusion,* Mémoire d'études 1ere année 2d cycle muséologie Ecole du Louvre Initiation et à la recherche sur l'art moderne et contemporain photographié, sous la direction de Didier Schulmann, 2008

DELANOË Marie, *Représenter le musée : regards photographiques sur la muséographie,* Mémoire d'études 1ere année 2d cycle muséologie Ecole du Louvre Initiation à la recherche en Muséologie, sous la direction de Michel Colardelle, 2008

DUPONT Agathe, *Les créations éphémères ou immatérielles et leurs traces, des années 1960 à nos jours, dans les collections du Centre Pompidou- Musée National d'art moderne : situation paradoxale de l'artiste par rapport à sa création,* Mémoire de recherche appliquée 2années de second cycle de l'Ecole du Louvre, Sous la direction de Didier Schulmann, 2004-2005

FALIU Thomas, *Les poètes et leur voix enregistrée*, maitrise de lettres modernes sous la direction de Christian Doument, Université Paris XIII Vincennes : St Denis, 2004

LAPALU Sophie, *Sur les pas de Francis Alÿs : de l'action à l'exposition,* Mémoire d'études 1ere année 2d cycle muséologie Ecole du Louvre Initiation et à la recherche en art contemporain, Histoire et analyse de l'art contemporain, sous la direction de Cécile Dazord et Stephen Wright, 2008

LEE Sohye, *Statut des films des anthropométries d'Yves Klein : Documents ou œuvres ?* Mémoire d'études 1ere année 2d cycle muséologie Ecole du Louvre Initiation et à la recherche en art contemporain, Histoire et analyse de l'art contemporain, 2007

ODOUARD Dorothée, *La photographie dans l'œuvre de Penone, matériau, mémoire, métaphore,* Mémoire d'études 1ere année 2d cycle muséologie Ecole du Louvre Initiation et à la recherche, sous la direction de Didier Schulmann, 2008

TAPIA Mabel, *La Joconde est dans les escaliers* ou....La production artistique*

contemporaine entre légitimation, valorisation et visibilité. Une réflexion à partir du travail de Tino Sehgal. Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis, U.F.R. Arts, Philosophie et Esthétique. Département Arts Plastiques, Directeur de mémoire : Roberto Barbanti Master 2 – Arts Spécialité : Théorie et pratique de l'art contemporain et des nouveaux médias, 2008

ANNEXES ILLUSTRATIONS

Par ordre de citation dans le texte

Les actions furtives exposées : un paradoxe ?

Sophie Lapalu, Ecole du Louvre



Michelangelo PISTOLETTO, *Sphère de journaux,* 1965
Sculpture

Papier journal, diamètre : 100 cm
Achat à l'artiste en 2001
Frac Bretagne
Inv. : 01961

Photographie de la sphère, issue de Vidéomuséum, Cliché Hervé Beurel





Michelangelo PISTOLETTO, *Scultura da passeggio*, 1967, Turin
Action

Photogrammes tirés du film de Buongiorno Michelangelo (1968) by Ugo Nespolo Courtesy Fondazione
Action de Pistoletto *Scultura da passeggio,* 1967, rues de Turin, 4 dicembre 1967

Photogrammes provenant du site internet http://www.pistoletto.it/ consulté le 5 août 2009



VALIE EXPORT, *Aktionshose : Genitalpanik,* 1969, Munich
Photographie

Tirage au gélatino-bromure d'argent sur papier Agfa Baryt contrecollé sur aluminium,165 x 120 cm, 9/10
S.T.D.R.B.DR. au feutre vert : Valie Export / Aktionshoses : Genitalpanik 1969 / AP 6
1969/2001
Achat à la Galerie Charim Klocker (Vienne - Autriche) en 2004
Institut d'art contemporain, Collection Rhône-Alpes
Inv. : 2004.014

Reproduction provenant de Vidéomuséum, Cliché André Morin



Vito ACCONCI, *Following Piece*, 1969, New York
Action / Photographie

Photographie de l'action *Following Piece* (1969, New York), 8 x 8 cm
Metropolitan museum of art, New York

Image provenant du site du Metropolitan, http://www.metmuseum.org/, consulté le 20 août 2009



Bas JAN ADER, *Fall II*, 1970, Amsterdam
Action /
Vidéo

Photogramme tiré du film de l'action *Fall II* (Amsterdam, 1970)
Image provenant du site internet http://www.ucsc.edu consulté le 5 août 2009



Collectif UNTEL, *Appréhension du sol urbain*, 1975, Paris
Action /
Photographie de l'action *Appréhension du sol urbain* (1975, Paris)

Image provenant de l'invitation pour l'exposition *Performing the city*, à l'INHA, Paris, 2009, http://www.inha.fr, site consulté le 5 août 2009











Cristian ALEXA, *10-Second Couples*, 2000
Action /
Vidéo, DVD NTSC, 6’38», 2/5
Achat à l’artiste en 2004
Frac Languedoc-Roussillon
Inv. : 04IA0729

Vidéogrammes tirés de la vidéo de l’action, image tirée de Vidéomuséum



Dennis OPPENHEIM, *Parallel Stress*, *a 10 minutes performance piece*, 1970
Action / Installation

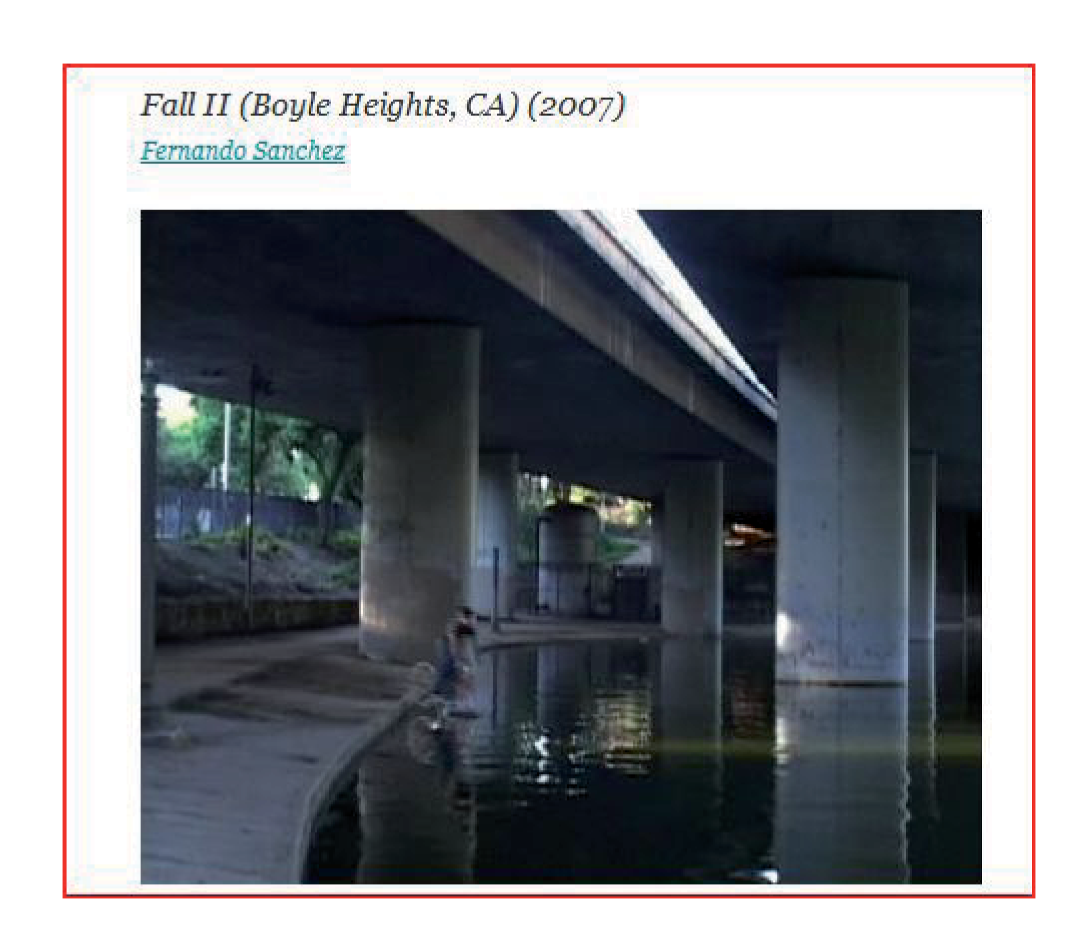
Photographie de l’installation composée des 2 photographies noir et blanc de l’action *Parallel Stress*, *a 10 minutes performance piece*, 1970 et de texte, encadrés d’une baguette de bois
Don de l’artiste en 1996
MAC - Galeries contemporaines des musées de Marseille
Inv. : C.96.04
Image provenant de vidéomuseum, Cliché Gérard Bonnet





Boris ACHOUR, *Somme (1)* et *(3),* 1999
Action / «enregistrement photographique d’un acte»
1/3 et 3/3
(Réalisé dans le cadre de La Villa Médicis Hors les Murs à Los Angeles)
Photographies couleur encadrées
55,5 x 82,5 cm chacune
Achat à Chez Valentin, Valentin Art Contemporain (Paris) en 2000
Frac Nord-Pas de Calais
Inv. : 00.1.1
N° d’entrée : O385

Image tirée de Vidéomuséum



Fernando SANCHEZ, *Fall II (Boyle Heights, CA),* 2007
Action / Vidéo

Capture d'écran de la vidéo en ligne sur le site http://www.basjanader.com/ consulté le 18 mars 2009



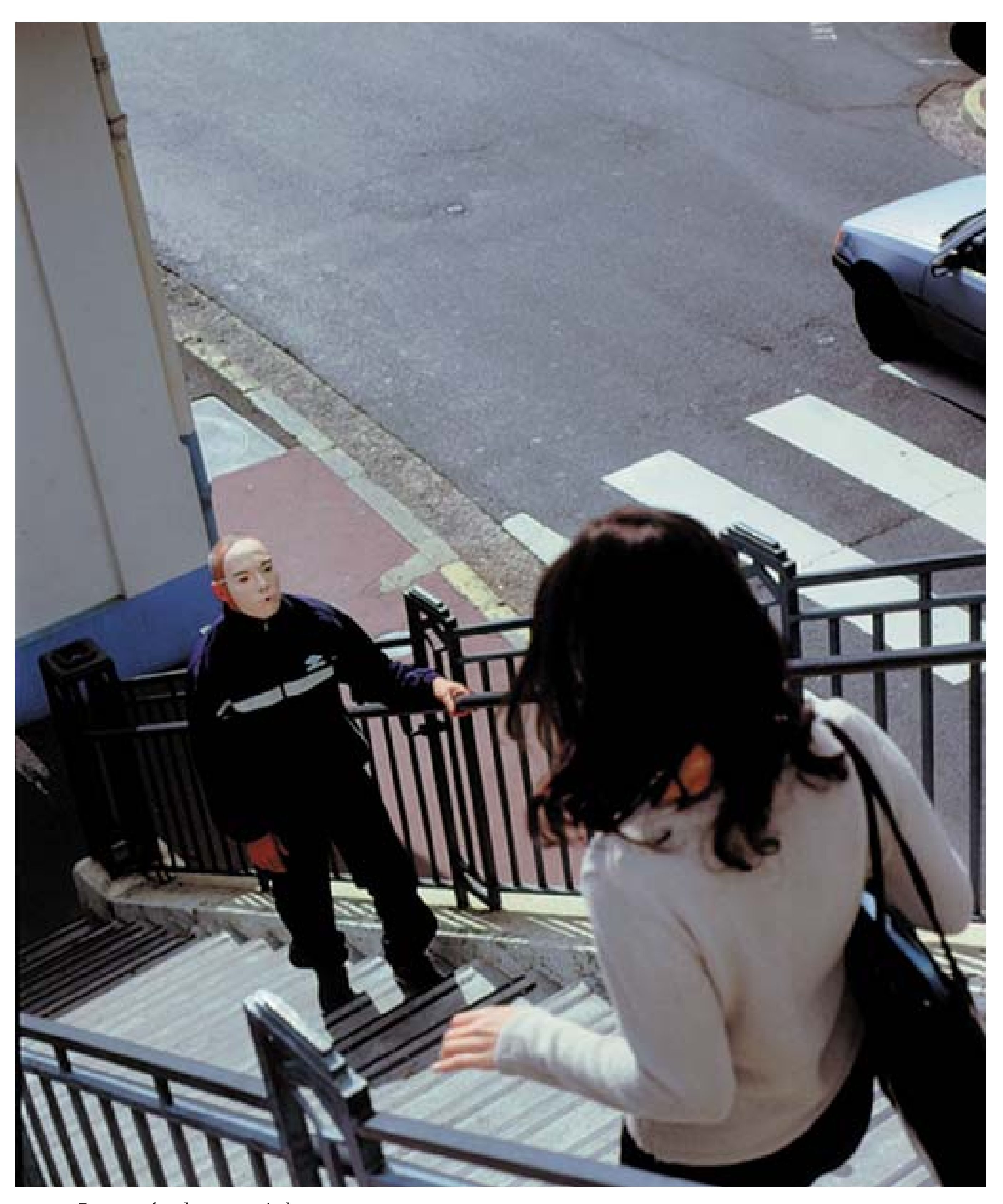
Francis ALYS, *Duett*, Venise, 1999, en collaboration avec Honoré d'O
Action /
Documentation photographique de l'action *Duett* (Venise, 1999)

Photographie de la documentation éditée sur carte postale à l'occasion de la quarante huitième Biennale de Venise



Tatsumi ORIMOTO, *Homme-pain à la station de train de Bruxelles*, Bruxelles, 1996
Action /
Photographie de l' action *Homme-pain à la station de train de Bruxelles*, Bruxelles, 1996

Image provenant du site internet http://www.assemblylanguage.com, consulté le 5 août 2009



Page précedente et ci-dessus :

Boris ACHOUR, *Ghosty*, Enghien-les-bains, 2000
Action /
Photographie de l'action *Ghosty*, Enghien-les-bains, 2000, ou «enregistrement photographique d'un acte»

Image provenant du site Internet http://borisachour.net, consulté le 5 août 2009



Richard LONG, *A line made by walking*, Somerset (Angleterre), 1967
Action /
Photographie du résultat de l'action *A line made by walking* Somerset (Angleterre), 1967

Image provenant du site internet http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong, consulté le 6 août 2009



Laurent MALONE et Dennis ADAMS, *JFK*, New York, 1997
Action/
Photographie des deux artistes en action *JFK,* (New York, 1997)

Image provenant du site internet http://www.documentsdartistes.org, consulté le 6 août 2009



Laurent TIXADOR et Abraham POINCHEVAL, *L'inconnu des grands horizons*, Nantes/Caen/Metz, 2002
Action/
Photographie de l'action *L'inconnu des grands horizons*, Nantes/Caen/Metz, 2002

Image provenant du site internet http://www.mycontemporary.com, consulté le 6 août 2009



Richard LONG, *A walk by all roads and lanes touching or crossing an imaginary circle*, 1977
Action /
Carte géographique et chemin tracé au stylo

Photographie de la reproduction de la carte, parue dans l'ouvrage de KASTNER Jeffrey, *Land art et art environnemental*, Editions Phaidon, Paris, 2004, p. 125



Robert SMITHSON, *Spiral Jetty*, 1970
Land art

Photograhie Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
Exclusivement à titre dicumentaire
Cliché N.B. 1994 X 8244
Gianfranco Gorgoni (États-Unis) (diffusion RMN)



Francis ALYS, *The leak,* Sao Paulo, 2003
action /
Photographie documentaire de l’action *The leak,* Sao Paulo, 2003

Photographie de la reproduction de la documentation de l’action, éditée dans *Francis Alÿs*, Phaidon éditions, Londres, 2007, page 74





Photographies de la carte postale distribuée lors de l’exposition *Ici, ailleurs* au Couvent des Cordeliers, 2004

Recto : Document photographique de l’action *The leak*, Paris, 2003
Verso : Lignes pour l’adresse, emplacement pour le timbre+ texte :
« Francis Alÿs
The leak, Paris, Novembre 2003
Partez du Musée d’art moderne de la ville de Paris et descendez vers la Seine…passez rive gauche par le pont de l’Alma…vous longez vers l’est le quai d’Orsay jusqu’au boulevard Saint Germain… prenez le boulevard et continuez jusqu’à croiser la rue de l’Ecole de Médecine à droite…marchez 200m et le Couvent des Cordeliers se trouve à votre main droite, au numéro 15.
photo : Olivier Belot. »



Francis ALYS, *Sometimes doing something poetic can become politic and sometimes doing something politic can become poetic, The green line*, Jérusalem, 2004
Action / Livre d'artiste
Photographie documentaire de l'action *Sometimes ... line* (Jérusalem, 2004)

Image provenant du site internet http://www.workplace.lescorsaires.be consulté le 6 août 2009



Julien BLAINE, *Chut,* Marseille, 1982
Action /
Photographie de l'action *Chut* (Marseille, 1982)

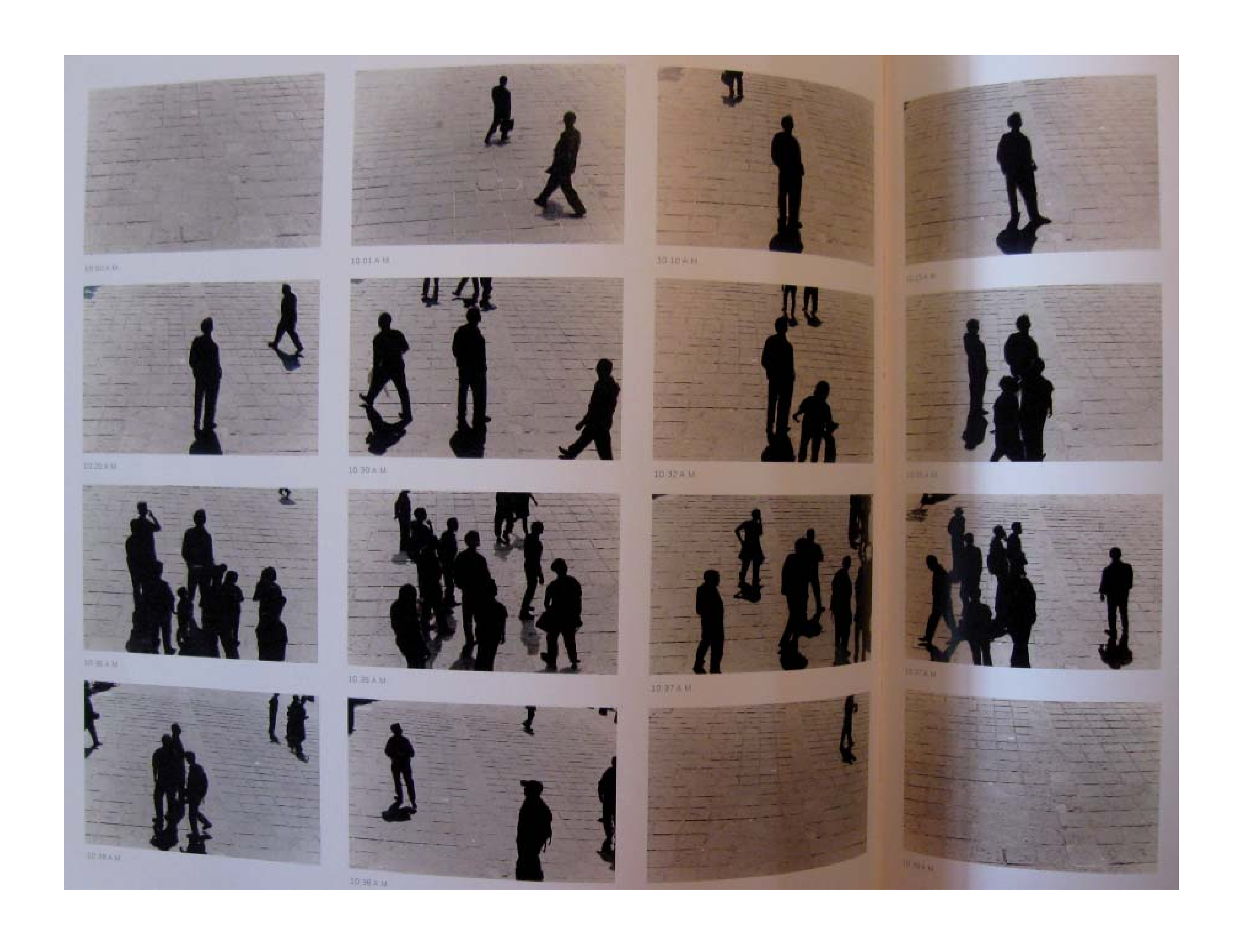
Image provenant du site internet http://www.biketbook.fr consulté le 6 août 2009



Pierre HUYGHE, *Dévoler,* 1995
Action /
Vidéo

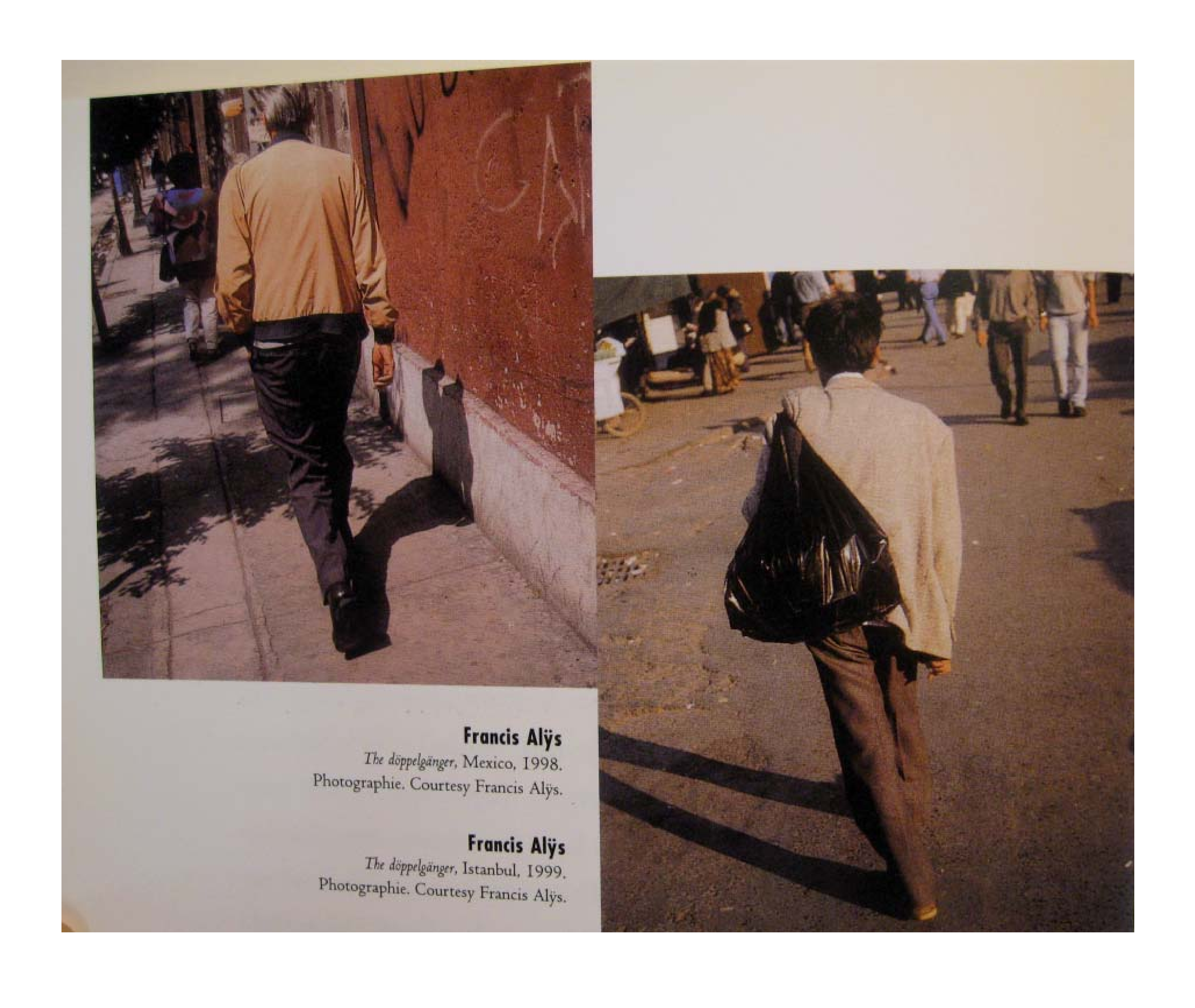
Vidéo: Séquences à insérer dans des programmations vidéos
Betacam SP, couleur, sonore
Durée : 2 x 10»
Edition de 9 exemplaires + 1 EA
Achat à la Galerie Roger Pailhas (Marseille) en 1998
Frac Languedoc-Roussillon
Inv. : 98IA0619

Image: Vidéogramme issu de la vidéo de l'action provenant de Vidéomuséum



Francis ALYS, *Looking up,* Mexico, 2001
Action /
Vidéo documentaire de l'action *Looking up* (Mexico city, 2001) 4 mn

Vidéogrammes (issus de la vidéo documentaire de l'action *Looking up,* Mexico city, 2001), parus dans *Francis Alÿs*, dirigé par FERGUSON Russell, FISHER Jean, MEDINA Cuauhtémoc, Phaidon éditions, Londres, 2007, p. 94



Francis ALYS, *The Döppelgänger*, Mexico, 1998 / Istanbul, 1999
Action / Photographies

Photographies parues dans DAVILA Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX e siècle*, Editions du Regard, Paris, 2002.





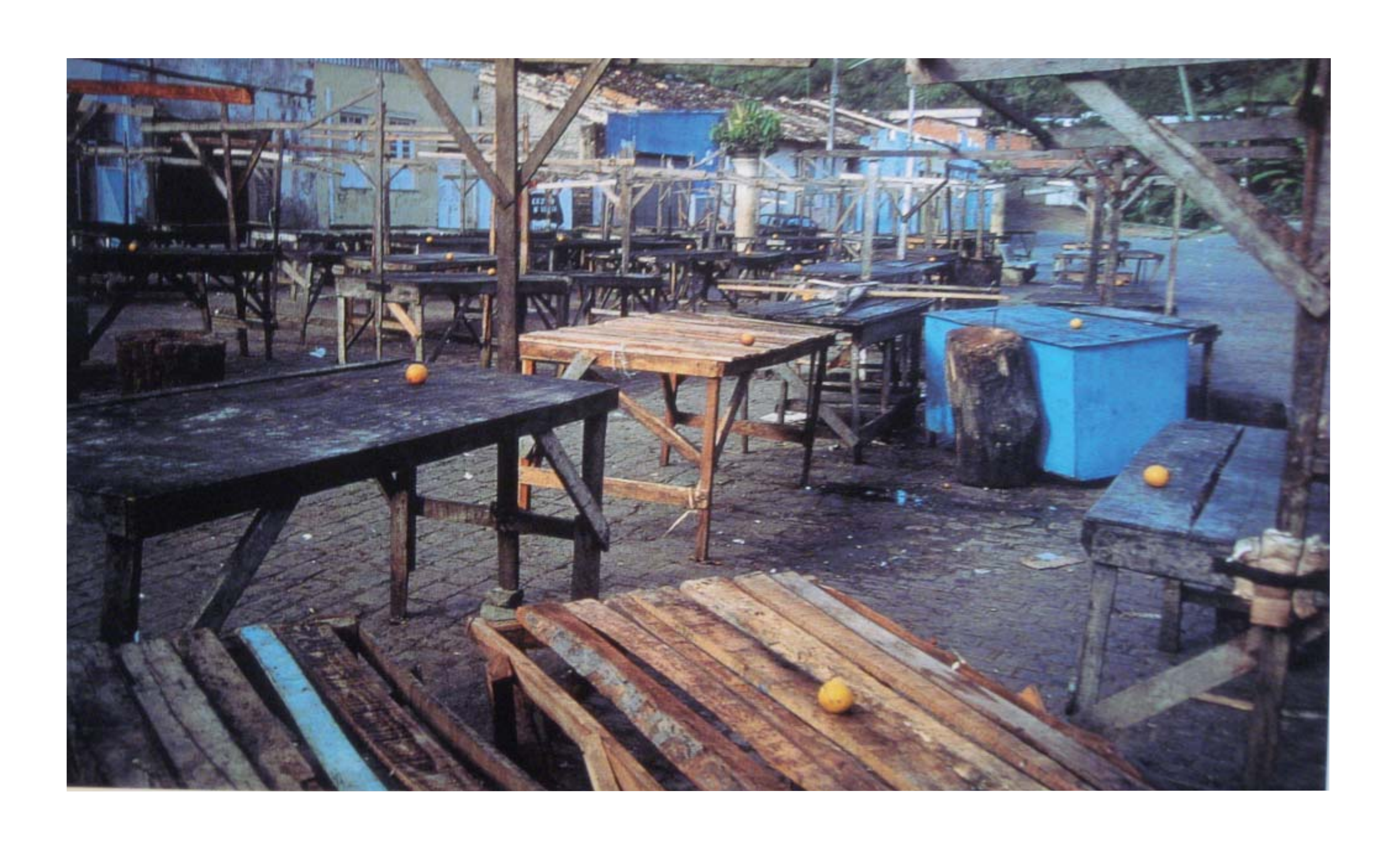






Diane BORSATO, *Touching 1000 people*, 2000
Action /
Photographies de l'action *Touching 1000 people* (2000)

Images issues du site internet http://dianeborsato.net/, consulté le 6 août 2009



Gabriel OROZCO, *Turista Maluco,* 1991, Brésil
Installation /
Photographie de l'installation *Turista Maluco* (1991, Brésil)

Image provenant du site internet http://www.artsjournal.com, consulté le 6 août 2009


HARTMANN
Kraftwagen-
Verbandkasten



Wolf VOSTELL, *Fièvre à Berlin,* Berlin, 1973
Happening/ Photographies

Photographies du happening *Fièvre à Berlin,* parues dans *1958 Vostell 1974, Retrospective*, Neur Berliner Kunstverein, Editions Nationalgalerie, Berlin, 1975, p. 265 à 272



Renaud AUGUSTE-DORMEUIL, *Contre-Project Panopticon,* 2001
Installation

Photographie de l'installation provenant du site internet www.insituparis.fr, consulté le 6 août 2009











Page précédente et ci-dessus :
Jordi COLOMER, *Anarchitekton* (2002-2004)
Action / phographies

Ensemble de 5 photographies (3 exemplaires, 1 A.P)
Photographies couleur contrecollées sur aluminium, 49,5 x 49,5 cm chaque
Achat à la Galerie Michel Rein (Paris) en 2004
Frac Basse-Normandie
Inv. : FBN 2003-06(1à5)

Reproductions des photographies *Anarchitekton* (2002-2004), provenant de Vidéomuseum





Jordi COLOMER, *Anarchitekton Bucarest*, Bucarest, 2003
Action/Vidéo

DVD couleur
Achat à la Galerie Michel Rein (Paris) en 2003
Frac Bourgogne
Inv. : 2003-3(2)

Vidéogrammes tirés de la vidéo *Anarchitekton Bucarest*, Bucarest, 2003, issus de Vidéomuséum





Jordi COLOMER, *Anarchitekton Barcelone*, Barcelone, 2002
Action/Vidéo

DVD couleur
Achat à la Galerie Michel Rein (Paris) en 2003
Frac Bourgogne
Inv. : 2003-3(3)

Vidéogrammes issus de la vidéo *Anarchitekton Barcelone*, Barcelone, 2002, provenant de Vidéomu-séum



Jordi COLOMER, *Anarchitekton Osaka,* Osaka, 2004
Action/Vidéo

DVD couleur
Achat à la Galerie Michel Rein (Paris) en 2003
Frac Bourgogne
Inv. : 2003-3(4)

Vidéogramme provenant de la vidéo *Anarchitekton Osaka,* Osaka, 2004, issu de Vidéomuséum

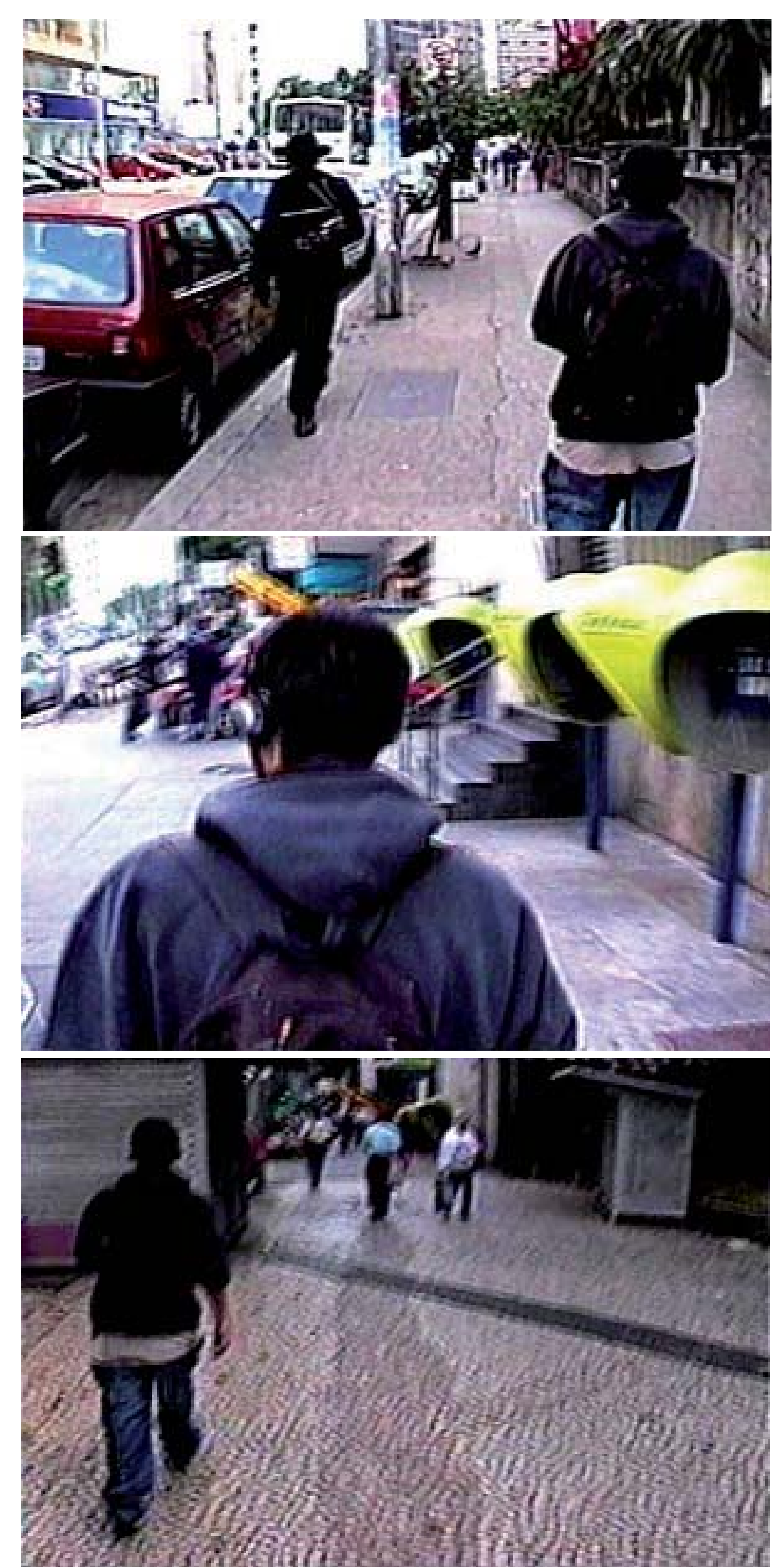




Jordi COLOMER, *Anarchitekton*, 2002-2004
Installation

Photographies d'André Morin de l'installation vidéo *Anarchitekton*, 2002-2004
4 vidéoprojections couleur
1/5 + 1 A.P.
Inv. : 2003-3(1) à 2003-3(4)

Images provenant de Vidéomuséum



Marcelo CIDADE, *Porque Duchamp caminhava?,* Sao Paulo, 2001
Action/ Vidéo

Vidéo couleur sonore sur DVD, 58 mn., Ed. 1/3
Achat à la Galeria Vermelho (Sao Paulo - Brésil) en 2005
Frac Bourgogne, Inv. : 2005-3
Vidéogrammes issus de la vidéo *Porque Duchamp caminhava?,* Sao Paulo, 2001, provenant de Vidéo-muséum



Gabriel OROZCO, *Piedra que cede,* 1992
Boule de plasticine/action

Photographie de la boule *Piedra que cede* (1992), image issue du site internet http://www.bombsite.com consulté le 6 août 2009



Francis ALYS, *Turista*, Mexico, 1996
Action
Photographie documentaire de l'action *Turista* (Mexico, 1996)

Image publiée dans l'ouvrage de Thierry DAVILA, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, Editions du Regard, Paris, 2002



Marie-Ange GUILLEMINOT, *Le geste,* 1994
action / photographie

Photographie de l'installation et de l'action
Image issue de http://www.masatakahayakawa.co.jp

Mona Hatoum, *Performance Still,* 1995
Action/
Photographie de l'action *Performance Still* (1995)

Image issue du site internet www.fundacion.telefonica.com, consulté le 7 août 2009





Gianni MOTTI, *Roland-Garros, demi-finale des internationaux de France,* Roland Garros, 2004
Action /
Photographie de l'action *Roland-Garros, demi-finale des internationaux de France,* Roland Garros, 2004, 80 x 120 cm

Image issue du site internet www.bugadacargnel.com, consulté le 7 août 2009



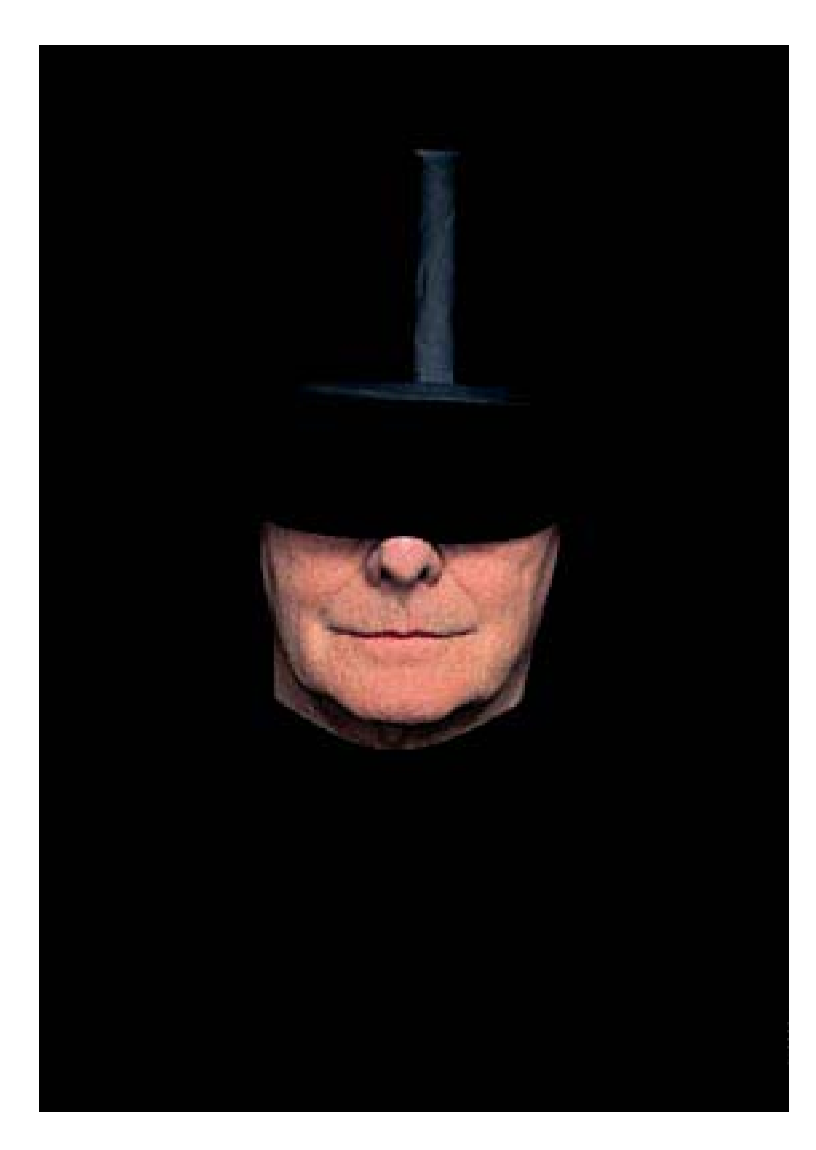
Fayce BAGHRICHE, *Le marché de l'emploi*, 2002
Action / Vidéo

Vidéogramme de la vidéo de l'action *Le marché de l'emploi*, 2002, capture d'écran depuis le site internet http://www.entrepriseculturelle.org consulté le 9 août 2009



Bruce NAUMAN, *Walking around the studio, playing a note with the violon,*1967-68
film 16mm transferé sur video,10 min.
Collections du MoMA

Vidéogramme tiré de la vidéo *Walking around the studio, playing a note with the violon,*1967-68, provenant du site internet http://www.eai.org, ,consulté le 8 août 2009



James LEE BYARS, *The Perfect Smile*, 1994
Performance
Musée Ludwig, Cologne

Photographie de la performance *he Perfect Smile* (1994), provenant du site internet http://www.db-artmag.de, consulté le 25 août 2009



Julien BLAINE, *Manifeste pour l'occupation des stèles et socles abandonnés,* 1979-1985
Action / photographies

Image: Photographies de l'action tirées du site internet http://www.documentsdartistes.org consulté le 20 août 2009



Julien PREVIEUX, *Roulades,* 1998
Action/ Vidéo, Béta numérique 5’45’’
1/5
Certificat d’authenticité
Achat à Galerie Jousse entreprise (Paris) en 2005
Collection publique d’art contemporain du Conseil général de la Seine-Saint-Denis
Inv. : 2006.037719

Vidéogrammes tirés de la vidéo de l’action, réalisé en collaboration avec Julien Poivret, image tirée de Vidéomuséum

Confettis
1997

Vidéo Hi8, 3'30

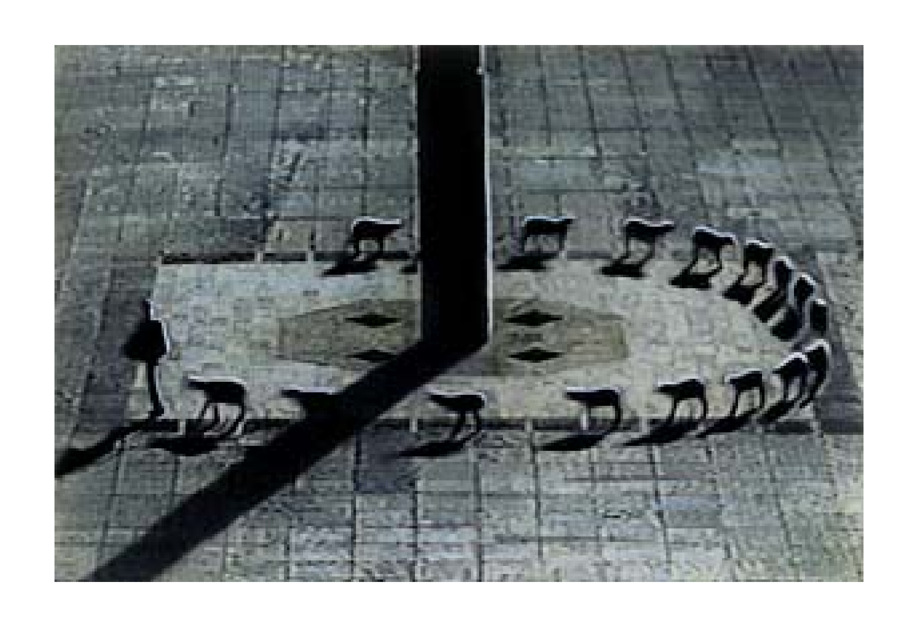


Boris ACHOUR, *Confettis*, 1997, Paris
Action /
Vidéo: Betacam numérique, couleur, son
Durée : 3’30»
Musée national d’art moderne, Centre Pompidou
Achat à Chez Valentin, Valentin Art Contemporain (Paris) en 2000
Inv. : AM 2000-52

Vidéogramme de la vidéo tirée du site internet http://borisachour.net, consulté le 20 août 2009, capture d’écran




T.M











Francis ALYS, *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, (Il arrive que faire quelque chose ne mène à rien), décembre 1998
Suite de 7 photographies, Cromalin colorié, tampon et texte, cadre bois et verre
7 x (35,7 x 27,7 cm)

Les éléments doivent être exposés en suite chronologique :

#1 Pendant une période indéterminée, le collecteur fait une promenade quotidienne à travers les rues, et se construit petit à petit un manteau fait de toutes sortes de résidus métalliques gisant sous ses pas. Ce processus continue jusqu'à ce que le collecteur soit enseveli sous ses trophées.
Mexico, 1991-1992

#2 Si les sociétés hautement rationnelles de la Renaissance ressentirent le besoin de créer des utopies, nous, en notre temps, devons créer des fables.
Stockholm, 1998.

#3 Alors que le Mexique en 1968 est en pleine effervescence sociale, des milliers de bureaucrates réunis sur la place centrale pour soutenir le gouvernement manifestèrent leur frustration et leur honte à travers un acte que l'on pourrait qualifier à la fois de rebelle et de ridicule, d'héroïque et de pathétique : tournant le dos à la tribune pleine d'orateurs officiels exaltés, ils dansèrent à l'unisson comme un grand troupeau.
Avec la collaboration de Rafael Ortega.
Zocalo, Mexico, février 1997.

#4 La Malinche, Mexico, 1997

#5 J'ai rencontré un homme à C. qui ne cessait de m'inviter à boire un verre. Cet homme c'était moi.
Narcotourisme,
Copenhague, 1996.

#6 Faire quelque chose ne mène souvent à rien. Mexico, 1997.

#7 Lorsque le Roi pense qu'il est Roi, il est fou.

La série de photographies possédées par la Collection IAC -Frac Rhône-Alpes intitulées *Sometimes making something leads to nothing* appartient à une oeuvre / projet plus large aux formes diverses et toujours encours en 2005 (Source : Peter Kilchmann, galeriste zurichois de l'artiste, août 2005). Le titre général de ce projet souvent utilisé est :
Paradox of Praxis : Sometimes making something leads to nothing.
Il arrive aussi qu'un deuxième sous-titre soit accolé au premier, en particulier pour deux vidéos qui font partie de l'oeuvre et que l'on retrouve mentionnées comme suit dans le curriculum vitae de l'artiste :
Paradox of Praxis : A. *Sometimes making something leads to nothing*, 5'
B. *Sometimes making nothing leads to somethnigs*, 10'

Achat à la Galerie Peter Kilchmann (Suisse) en 2003
Institut d'art contemporain, Collection Rhône-Alpes
Inv. : 2003.001(1-7)

Images tirées de Vidéomuséum



Francis ALYS, *The Leak*, Paris, 17 octobre 2003
Action / DVD documentaire de l'actio

1 DVD, Durée du DVD : 13'
Don de l'artiste en 2005
Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Inv. : AML 949(1-7)

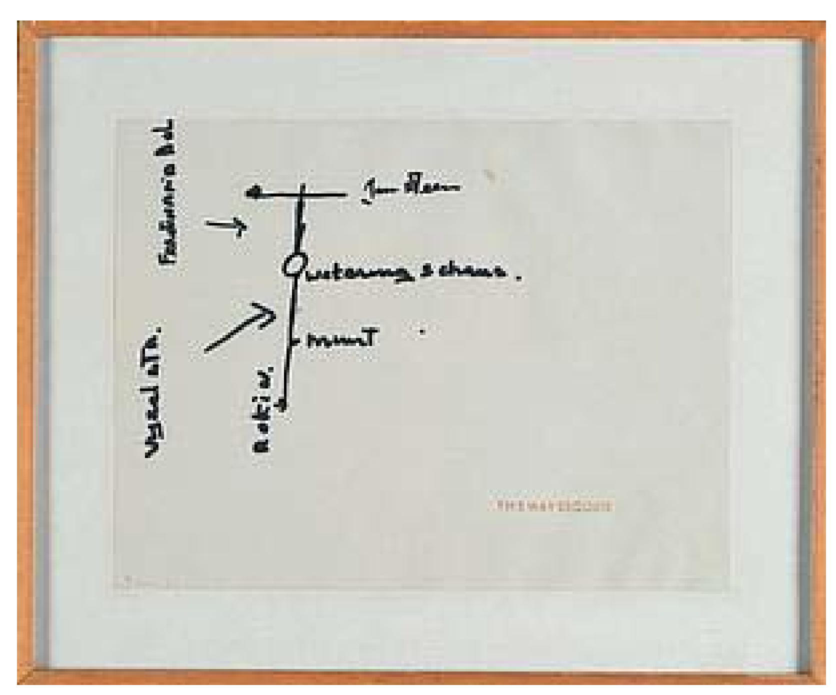
Photographie du vidéogramme de la vidéo documentaire de l'action, éditée page 74, dans l'ouvrage *Francis Alÿs*, Phaidon éditions, Londres, 2007.



Stanley BROUWN, *Trois pas = 2587 mm*, 1973
Installation

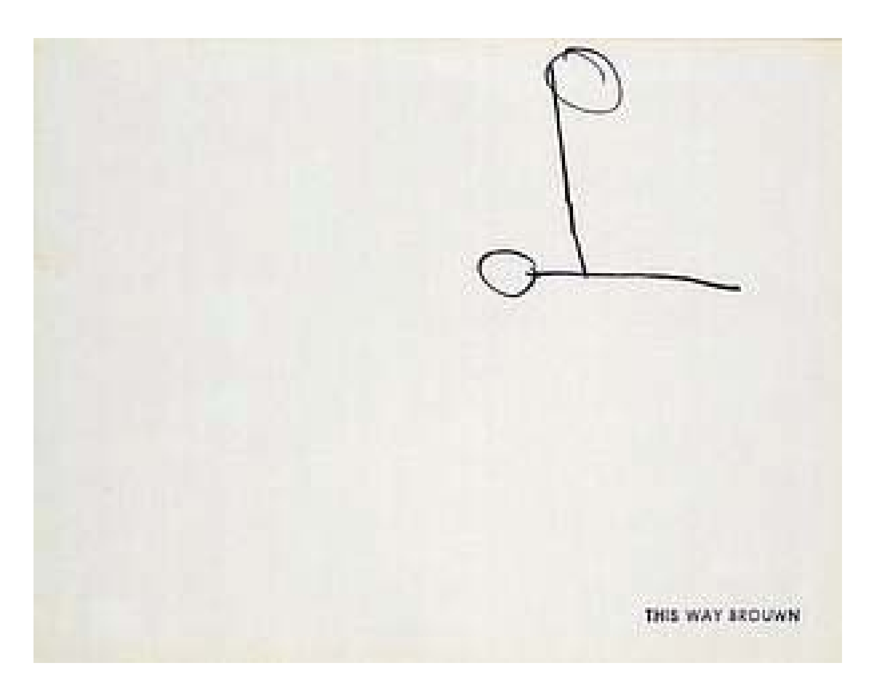
Casier métallique composé de trois tiroirs superposés remplis de fiches blanches perforées liées par un fil et sur lesquelles est imprimée la mention 1mm
Métal, papier
46 x 19,8 x 39,7 cm
Chaque tiroir : 15 x 19,8 x 39,7 cm
S.D.T sur la 1ère fiche du 1er tiroir : 2587 mm = / 864 mm 860 mm 863 mm / S
Brouwn 73
Achat à Ghislain Mollet-Viéville (Paris) en 1989
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
Inv. : AM 1989-199

Photographie du casier issu de Vidéomuseum



Stanley BROUWN, *This Way Brouwn*, 1964
Dessin

Encre sur papier, 24,5 x 32 cm
Dimensions encadré : 34,5 x 42 cm
Achat à la Galerie Micheline Szwajcer (Anvers - Belgique) en 1989
Frac Nord-Pas de Calais
Inv. : 89.18.1
N° d'entrée : O190



Stanley BROUWN, This Way Brouwn, 1963

Stylo feutre et tampon à l'encre noire sur papier
24,5 x 31,9 cm
Achat à la Galerie Durand-Dessert (Paris) en 1996
Frac Picardie
Inv. : 96-015(1)

Images tirées de Vidéomuséum



André CADERE, *Peinture sans fin/Unlimited painting*, 1972
Sculpture

Barre de bois rond (noir, jaune, rouge)
21 cylindres de bois peints, montés sur tige et collés
Huile sur bois
Hauteur : 210 cm, diamètre : 10 cm
A : Peinture sans fin/Unlimited painting
Achat en 1995
Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Inv. : AMVP 2758

Photographie de la barre tirée de Vidéomuséum



André CADERE, *Six barres de bois rond,* 1975
Sculpture

6 barres, chacune étant composée de 12 segments assemblés et peints de différentes couleurs
Bois peint
Hauteur : 120 cm, diamètre : 10 cm
Achat à l'artiste en 1976
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
Inv. : AM 1976-246

Image tirée de Vidéomuséum





Barre de bois rond
Sculpture

21 segments peints en noir, blanc et rouge, Bois peint
Hauteur : 198 cm, diamètre : 9 cm
Achat à la Galerie Art Attitude Hervé Bize (Nancy) en 2000
Frac Nord-Pas de Calais
Inv. : 00.6.1

Photographie de la barre tirée de Vidéomuséum



Yves KLEIN, *Le saut dans le vide,* 1960
Action / photographie truquée

Image tirée du site internet http://www.centrepompidou.fr, consulté le 6 juillet 2009



Erwin WURM, *Morning Walk* (2001)
Dessin

Encre, papier, 29,7x21cm
collection de l'artiste

Dessin paru dans DAVILA Thierry, Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX e siècle, Editions du Regard, Paris, 2002, p. 6



Erwin WURM, *Morning Walk* (2001)
Action
Photographie de l'action avec C.R. Andersen

Photographie parue dans DAVILA Thierry, Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX e siècle, Editions du Regard, Paris, 2002, p. 8



Erwin WURM, *One Minute Sculptures,* 1997-1998
Action / photographie

Tirage 3/5
Série de 48 photographies
Epreuves chromogènes
Chaque photographie : 45 x 30 cm
S.D.N.B.DR.R. : E. Wurm 97/98
Cliché Philippe Migeat
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)

Image tirée de Vidéomuséum

Erwin WURM, *Instructions for Idleness,*2001
Actions / photographies

Série de 22 photographies
65 x 43 cm et 43 x 65 cm.

Photographie Marc Domage/Tutti, vue de l'exposition à la galerie Art: Concept
Image tirée du site http://www.paris-art.com/
consulté le 20 août 2009





Erwin WURM, *Instructions for Idleness,*2001
Actions / photographies

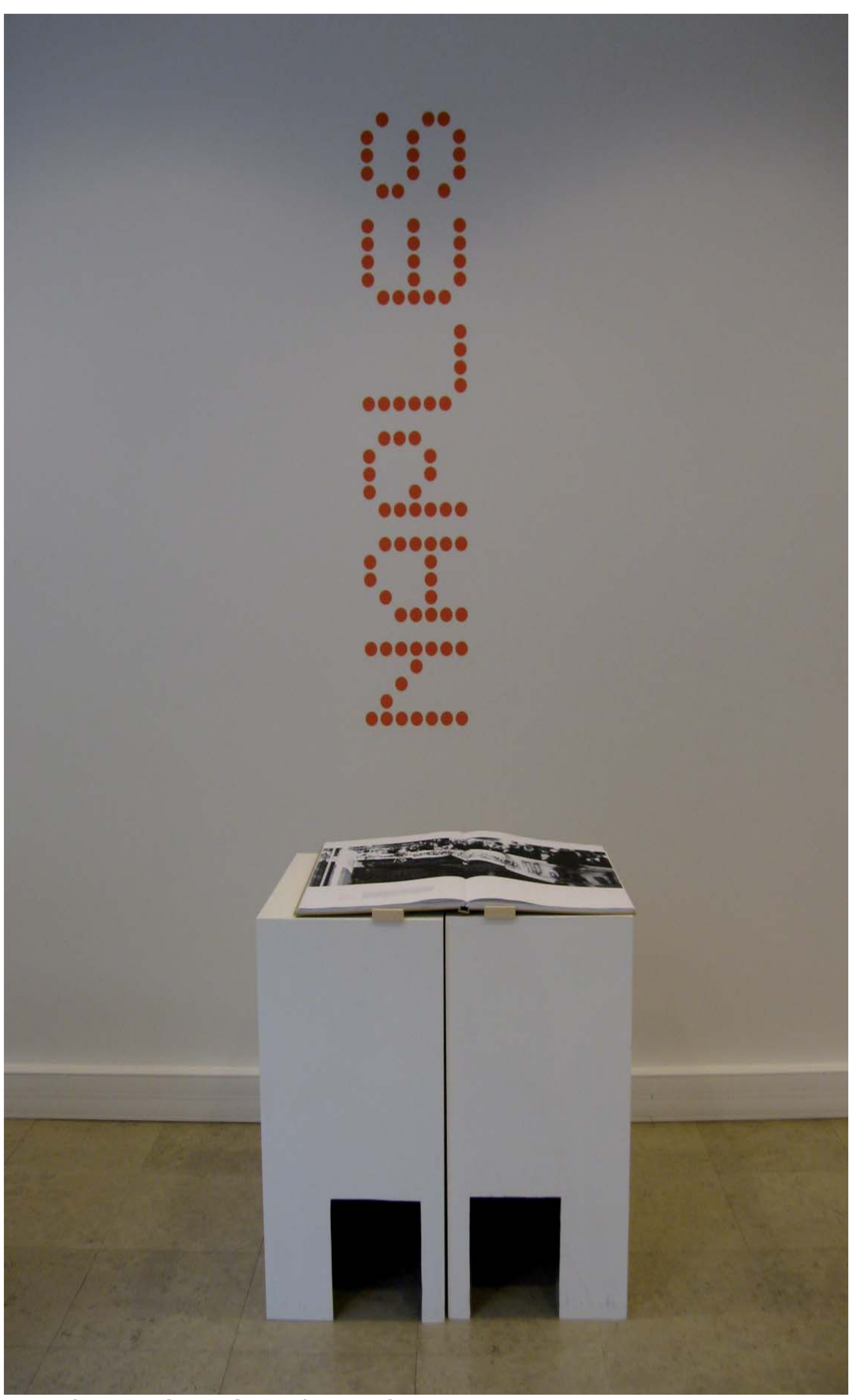
5/5 + 2 EA
Tirage couleur
65 x 43 cm
Achat à Art : concept (Paris) en 2003
Frac Languedoc-Roussillon
Inv. : 03PH0703

Image tirée de Vidéomuséum

Ci dessous et pages suivantes : Vues de l'exposition *Performing the city, actions et performances artistiques dans l'espace public 1960- 1980* , galerie Colbert de l'INHA du 15 mai 2009 au 2 août 2009



Vue extérieure de l'exposition



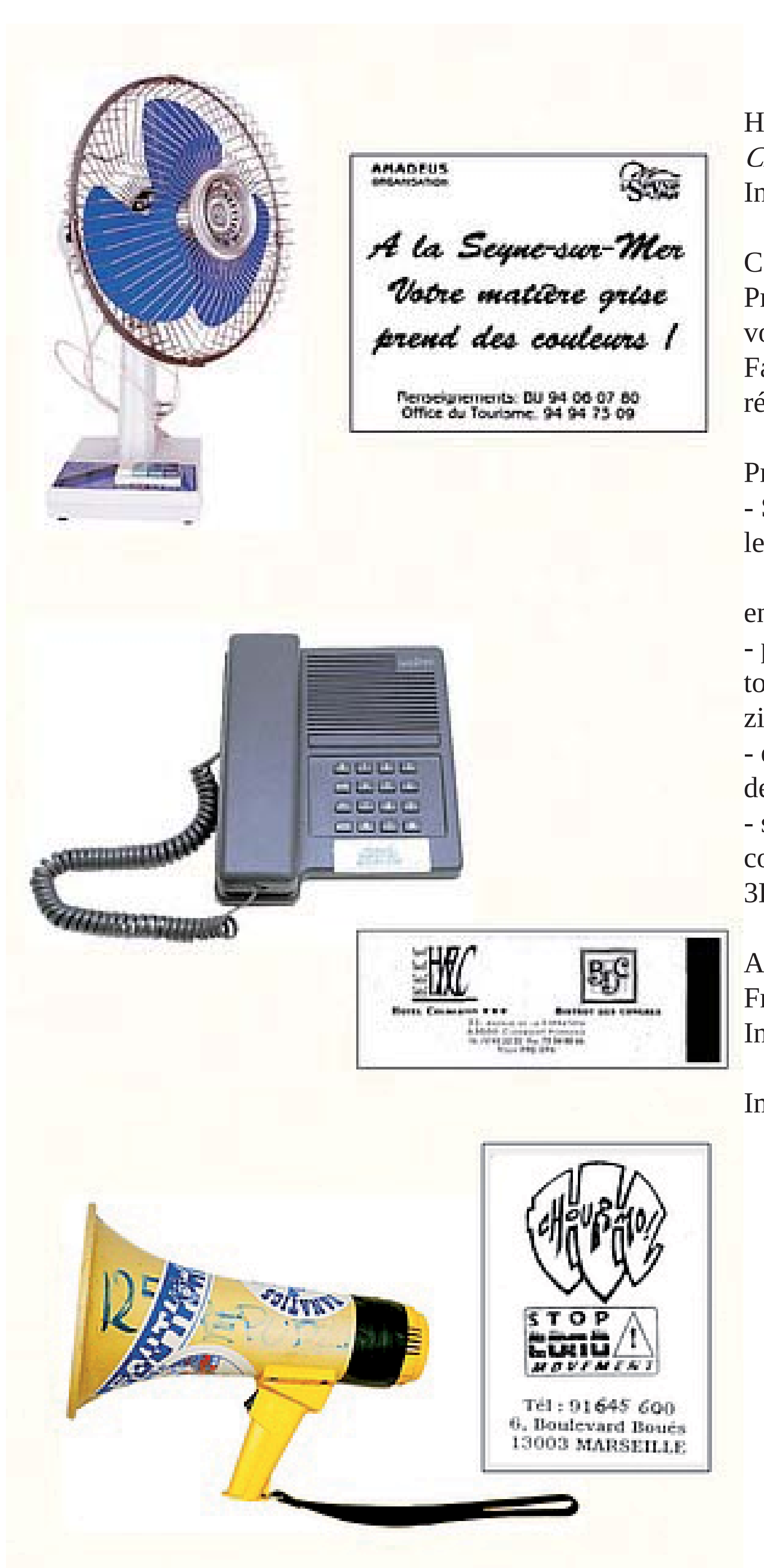
Vue intèrieure, Atlas Naples posé sur «socle»



Vue intèrieure



Vue intèrieure, au centre : Atlas Sao Paulo



Hervé PARAPONARIS, *FURTHER REPLICA,* 1994/1998
Installation

Collection en évolution
Prolongement de la collection «Tout ce que je vous ai volé», (collection récidiviste)
Faux plafond, éclairage, table pliante, objets répliques, fiche inventaire

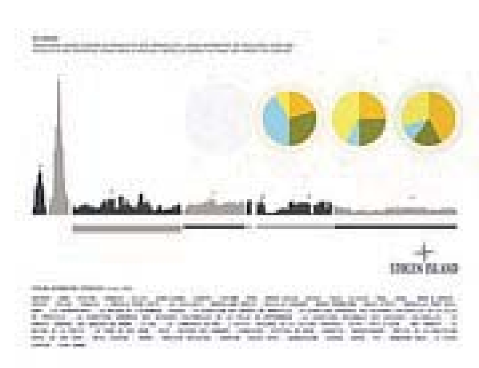
Productions d'ores et déjà fabriqués :
- Stolen Island, 2000 édition Nova Print couleur 300 x 140 cm

en attente de fabriquation :
- prototype de veste conçue pour le vol, en toile de parachute et duvet d'oie, largement zippée
- édition du répertoire d'objet sous la forme de cartes à collectionner
- série d'objets, copie à l'identique de la collection sur le principe de la polymérisation 3D

Achat à l'artiste en 2000
Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur
Inv. : 2000.448

Images tirées de Vidéomuseum









Hervé PARAPONARIS, *FURTHER REPLICA,* 1994/1998
Réplique d’objets volés et Installation

ANNEXES entretiens

Par ordre chronologique

L’action furtive exposée : un paradoxe ?

Sophie Lapalu

Mail de Raul Ortega, assistant de Francis Alÿs, dans le cadre du mémoire Sur les pas de Francis Alÿs, de l'action à l'exposition, mars 2008

Entretien
27 mars 2008
--------- Forwarded message ----------
From: **Raul Ortega Ayala** <raul_ortega@hotmail.com>
Date: 27 mars 2008 16:37
Subject: Francis Alys postcards and video information
To: sophielapalu@hotmail.com

DEAR SOPHIE,
HERE ARE THE REPLIES TO YOUR QUESTIONS REGARDING FRANCIS ALŸS'PRACTICE.

I would very much like to know some technical details, which are very important in my research . I am sorry of that, but the Zwirner gallery never answer to my questions.
Who is editing post cards? How many are edited? Are they always free? How are they display in exhibitions?

Who is editing post cards?
UNTIL 2002 FRANCIS WAS HIMSELF EDITING THE POSTCARDS IN MEXICO CITY. AFTER THAT THE INSTITUTION WHO SPONSORED THE PROJECT HAD TO DO THEM.
How many are edited?
FROM TWO TO FOUR THOUSAND.
Are they always free?
YES, ALWAYS. IT'S NOT POSSIBLE TO COMMERCIALIZE THEM
How are they display?
LIKE YOU WOULD DISPLAY OTHER FREE PAMPHLET'S OR INFORMATION FOR PEOPLE TO HELP THEMSELVES
NORMALLY THEY ARE NOT DISPLAYED AS PART OF THE EXHIBITION
I would like to know the number of post cards editions for :
-the collector (I have seen that there are the white and black one and the painted picturesone. Why are they different?)
THE REASON WHY THEY ARE DIFFERENT IS BECAUSE THE PIECE WAS SHOWN SEVERAL OCCASIONS UPON WHICH DIFFERENT POSTCARDS WERE PRODUCED.
IT IS IMPORTANT TO MENTION THAT THERE IS NO ICONIC IMAGE FOR EACH PROJECT SO DEPENDING ON WHEN ITS SHOWN AN IMAGE OF THE PARTICULAR PIECE CAN BE SELECTED. THERE ARE TWO DIFFERENT EDITIONS FOR THIS CASE
-magnetic shoes
TWO DIFFERENT VERSIONS OF THIS AS THEY WERE SHOWN IN TWO DIFFERENT PLACES
-the leak (in Sao paulo and Paris)
35

TWO DIFFERENT VERSIONS OF THIS AS THEY WERE SHOWN IN TWO DIFFERENT PLACES
-the looser / the winner
ONE VERSION OF THIS
-pebble walk (in Porto and London)
VARIOUS VERSIONS OF THIS PROJECT WHICH MEANS THAT THERE ARE DIFFERENT POSTCARDS DEPENENDING ON EACH PROJECT AND PLACE.
-the doppelganger
VARIOUS VERSIONS OF THIS PROJECT WHICH MEANS THAT THERE ARE DIFFERENT POSTCARDS DEPENENDING ON EACH PROJECT AND PLACE.
-Duett
ONE VERSION OF THIS FOR VENICE
-walking a painting
ONE VERSION OF THIS FOR LOS ANGELES
NOTE: THERE ARE SOME WORKS THAT ARE ONLY DISPLAYED AS A POSTCARD
LIKE 'THE LOOP' SO EACH TIME AN INSTITUTION WANT'S TO SHOW THE WORK THEY HAVE TO PRODUCE THE POSTCARD ACCORDING TO THE LOCATION AND THE LANGUANGE AND DISPLAY IT SO PEOPLE CAN TAKE IT WITH THEM.
I have similar questions for videos: Who chooses the number of copies?
FRANCIS
How many are they?
FRANCIS DIVIDES HIS VIDEOS IN THREE DIFFERENT CATEGORIES AND THAT AFFECTS HOW MANY COPIES ARE MADE:
-WHEN IT'S A FICTION: 4 COPIES AND 2 AP (ARTIST PROOFS)
-WHEN IT'S THE DOCUMENTATION OF AN ACTION: 1 COPY
-WHEN IT'S AN ARCHIVE OF A PIECE: IT'S PUBLIC SO THERE IS NO EXCLUSIVITY RIGHTS ON THE IMAGE.
How are they display in an exhibition?
DEPENDS ON EACH PIECE
-sometimes doing something poetic can become politic(how many books and videos are edited? there is a close number or it could be reedited?)
THERE WERE 2000 BOOKS PRINTED WITH THE VIDEO INCLUDED AND THERE IS A POSSIBILITY OF RE-EDITING IT IF THERE IS INTEREST.
-cuentos patrioticos
IS A FICTION
-paradox of praxis
ITS DOCUMENTATION
-re-enactment
IS A FICTION
-the last clown
IS A FICTION
(is there other video with Francis Alÿs walking?)
THE LEAK, ZAPATOS MAGNETICOS, GRINGO, CHOQUES (BUT SOMETIMES HE IS WALKING BEHIND THE CAMERA, DEPENDING ON THE PLOT)
Moreover, do you sell the little magnetised object of "the collector"?
NO
How many exemplaries do exist?
36

ONE ORIGINAL AND AN EDITION OF 200 MADE FOR PARKETT
The little metallic objects that he picted up are they displayed?
NO
and the magnetic shoes are they have been display?
NO ONLY THE DOCUMENTATION OF THE ACTION IN A SHORT VIDEO
I have other questions more "esthetic" and I would like to have your opinion, if you have time. Do you think that the "performance" is more important that the piece he produces? I asking me if they are documents to show performances? Forexemple,there is a drawing of the Modern procession: what does it mean to exhibe this drawing if the spectator doesn't know anything about the procession? Do you think that is autonom?
THE PIECE HAS TO BE PERFORMED IN ORDER TO EXIST AND THIS WILL AFFECT THE NATURE OF THE PIECE, SORT OF IN A BOUNCING BACK AND FORTH GAME...
MOST PERFORMANCES ARE SHOWN TOGETHER WITH OTHER DOCUMENTATION RELATIVE TO THE PERFORMANCE SO MOST DRAWINGS AREN'T AUTONOMUS AS THEY ARE PART OF THE PROJECT AS A WHOLE...
ALTHOUGH I AM SURE THERE ARE CASES WERE THE WORKS STAND ALONE.
Hope this is the information you were looking for.
Best wishes,
Raul Ortega Ayala
Assistant to Francis Alÿs

Mail de Bella Cochran-Hubert au Musée d'art Moderne de la ville de Paris / ARC

Bella Cochran-Hubert, employée à la galerie David Zwirner, écrit au Musée d'Art moderne de la ville de Paris, en 2004, à propos des dessins et de la vidéo de *The leak* (Paris, 2003).

Traduction :
« Je sais que je l'ai déjà dit et je m'excuse de me répéter, mais je veux juste être sûre que le musée a compris que Francis ne considère pas ceci comme un projet artistique final, et qu'il
garde tous les droits au cas où il souhaiterait intégrer ces éléments dans un projet futur. Vous
pouvez exposer le travail bien sûr, mais il n'a vraiment aucune valeur commerciale. Je
considérerais les dessins et le film comme des archives. »

RE: Francis Alys

Page 2 sur 3

I look forward to hearing from you,

Best regards,

Angeline

-----Message d'origine-----
De : Bella Cochran-Hubert [mailto:bellatrix@davidzwirner.com]
Envoyé : lundi 31 janvier 2005 19:08
À : Scherf, Angeline
Objet : RE: Francis Alys

Dear Angeline,

You are very welcome.

I know I said this already and apologize for repeating myself, but I just want to be sure that the museum understands that Francis does not consider this a final work of art, and that he is keeping all rights in case he wants to integrate elements in a future project. You can exhibit the work of course, but it really doesn't have a commercial value. I would consider the drawings/film as archives.

Do you already have a working copy of the video? I have a dvd, which I can send you. If you need a submaster, then I need to contact Francis.

Best,

Bella

Entretien avec Laurence Bossé, commissaire de l'exposition Ici, ailleurs au Couvent des Cordeliers (2004), le 21 avril 2008

The leak (Paris 17 octobre 2003) est une action qui clôt l'exposition *Déplacements* (juillet - septembre 2003) qui eut lieu au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, et montre le chemin pour une programmation nouvelle au couvent des Cordeliers, *Ici, ailleurs* (janvier - février 2002). L'exposition est introduite par Francis Alÿs, qui a choisi de marquer le passage du Musée (de l'avenue du président Wilson) au Couvent des Cordeliers (rue de l'Ecole de Médecine) par un tracé de peinture au sol.Cette action a été réalisée spécialement pour la migration des activités de l'ARC. C'est une proposition de l'artiste réalisée à l'invitation du Musée. Il en a résulté une vidéo, témoin de l'action sous forme de promenade clandestine, exécutée par Olivier Belot, employé de la galerie Yvon Lambert (qui représentait alorsl'artiste).
La vidéo, montée par l'artiste ensuite, dure 13minutes. Elle était présentée dans le vestibule du Couvent des Cordeliers lors de l'exposition *Ici, ailleurs*, diffusée par un moniteur encastré dans une cloison. Un texte rédigé par l'artiste était accroché à côté « Partez du Musée d'art moderne de la ville de Paris et descendez vers la Seine…passez rive gauche par le pont de l'Alma…vous longez vers l'est le quai d'Orsay jusqu'au boulevard Saint Germain…prenez le boulevard et continuez jusqu'à croiser la rue de l'Ecole de Médecine à droite…marchez 200m et le Couvent des Cordeliers se trouve à votre main droite, au numéro 15. ». Cette manière de présenter la vidéo a été approuvée par l'artiste au préalable. Le pot de peinture n'a pas été gardé pour l'accrocher (non pas comme le dit le protocole de la même action *The leak* réalisée à Sao Paulo et Gent en 1995).
Ni l'action ni la vidéo n'ont été achetées ; il s'agit d'un legs.
Une carte postale a été réalisée à cette occasion. Elle est éditée par le musée, et était distribuée gratuitement à l'entrée de l'exposition au milieu des cartes publicitaires.
L'implantation temporaire au couvent des Cordeliers offre l'opportunité de penser autrement les modalités de présentation de l'art. Cette première manifestation permet d'engager une réflexion sur le format de l'exposition collective thématique et de s'interroger sur son adéquation à la production artistique la plus contemporaine. Sans s'articuler autour d'une thématique rigide, les travaux entraient en résonance, tous questionnaient la ville, le système de production artistique et architecturale.
Cuentos Patrias (Mexico, 1997) montre des moutons tournant autour du mât de la place de Zocalo, guidés par Francis Alÿs. Cette vidéo a été achetée par le Musée en 2005. La procédure d'acquisition commence par une commission interne, puis par la commission de la DRAC, et enfin est validée par le Conseil de Paris.
Un document a été fourni par l'artiste pour expliciter la façon dont il souhaite voir son œuvre exposée : il faut qu'elle soit rétro projetée à l'aide d'un projecteur de 3500 lumens sur un écran en toile de 3,80 mètres de large et 2 mètres de haut, avec un amplificateur, et deux baffles sur piédestal.Le problème est que l'artiste ne vend que le DVD et pas les baffles, le piédestal etc… Le Musée doit s'adapter. Elle a d'ailleurs été présentée au sous-sol du musée, au niveau des escaliers, projetée sur un mur blanc. Ce mode de présentation ne correspond pas à la façon indiquée par l'artiste, mais, étant donné qu'il est vivant, le Musée lui demande son aval au préalable.
Un texte, rédigé par l'artiste, est accroché, à la manière d'un cartel.

Entretien avec Odile Burluraux, chargée de projets au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC, le 20 avril 2008

Une œuvre vidéo est conservée sous forme d'un Master en betacam numérique, qui est le support actuellement le plus sûr pour la conservation. Mais, étant donné que la musée n'a pas de lecteur de master, les vidéo sont copiées sur DVD (dégradable). Un DVD de consultation, un DVD d'exposition (format PAL pour la France, format NTSC pour les Etats-Unis). Tous ont le même numéro d'inventaire, qui correspond à l'oeuvre. Lorsqu'il s'agit du DVD de l'original, le numéro d'inventaire est précédé de 002 (Master étant le OO1), puis le DVD d'exposition OO3 et ainsi de suite. Une copie de prêt est faite si la vidéo est empruntée par une autre institution.
La vidéo *The leak* n'est pas considérée comme une oeuvre. Il a bien été mentionné par la galerie Zwirner qu'il ne faut pas la considérer comme une oeuvre finale, et que « tous les droits sont gardés par l'artiste pour pouvoir les intégrer dans un autre travail s'il le souhaite. Il est possible d'exposer le travail, mais il n'a pas de valeur commerciale. Je considérerais ces dessins et films comme des archives.[1] » La vidéo est donc conservée en tant que AML, qui est l'appellation utilisée pour les numéros d'inventaires des documents. Il n'y a donc pas d'exemplaire Master. Le musée possède un DVD PAL, un DVD NTSC ainsi que deux copies internes.
Durant 13 minutes, nous pouvons voir en premier lieu le pot de peinture être troué, puis le texte présent sur la carte postale défile. Ensuite nous voyons Francis Alÿs, toujours sans pouvoir discerner son visage, marcher dans les rues de Paris, un petit matin d'automne. Des documents accompagnent la vidéo : cinq dessins et un plan de la ville avec le chemin de l'artiste. Ils n'étaient pas exposés lors de l'exposition *Ici, ailleurs*. Ce sont des dessins préparatoires qui ont permis la réalisation de la performance. Ils sont aussi enregistrés en tant qu'AML. C'est pourquoi je ne les avais pas rencontrés sur Vidéomuseum.
Cuentos Patrias au contraire est une oeuvre. Elle dure 14 minutes et 36 secondes, et nous pouvons y voir des moutons suivre Francis Alÿs autour du mât de la place Zocalo. Elle a été acquise en 2005 : le musée achète alors un certificat, un DVD et un Master (toujours pas reçu actuellement d'ailleurs). Le musée possède la quatrième version sur quatre. L'artiste possède quant à lui une « épreuve d'artiste ».
Elle a été achetée car elle avait été présentée lors de l'exposition *De advesidad vivemos*, qui eut lieu au Musée d'Art Moderne du 1 juin-30septembre 2001. Un document est fourni avec pour expliciter la façon dont l'artiste souhaite voir son œuvre exposée : il faut qu'elle soit rétro projetée à l'aide d'un projecteur de 3500 lumens sur un écran en toile de 3,80 mètres de large et 2 mètres de haut, avec un amplificateur, et deux baffles sur piédestal.

[1] Bella Cochran-Hubert, employée de la galerie Zwirner

Interview Patrice Loubier, critique et commissaire de l'exposition *Les commensaux, quand l'art se fait circonstances,* juillet 2008, et publiée dans *Area Revue* n°18 « L'art et la valeur », avril 2009

SL : Dans l'ouvrage *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances,* vous nommez « art furtif » les pratiques clandestines, qui se font à la dérobée, qui pénètrent les espaces publics et sociaux de façon fugace, discrète. L'art furtif est-il alors une forme de rejet du marché de l'art ? De son économie ?

Patrice Loubier : Je ne pense pas, bien que nous ne puissions généraliser. Il faut étudier cette question au cas par cas. En général, les artistes ne sont pas motivés par une opposition, mais par quelque chose de positif : aller chercher un autre public, un autre lieu que la galerie, une échelle de temps plus longue (certains signes dans l'espace public peuvent avoir une durée de vie plus longue qu'une plage d'exposition). Il s'agit d'une recherche d'expériences différentes afin de varier les paramètres. L'œuvre est laissée à elle-même, elle n'est pas sujette à la seule contemplation des amateurs de galerie. Même si des gens sont au courant du geste, le public de l'art n'est alors pas le seul public. L'autre idée, c'est d'avoir un impact sur la vie, aussi minime et provisoire soit-il.

Ce n'est donc pas un rejet du marché, mais, de façon implicite (car non militant), cela découle plus d'une volonté d'autonomie, de secouer cette dépendance habituelle aux ressources pécuniaires, aux espaces de diffusion, aux demandes d'autorisation. Les artistes désirent une possibilité d'agir sans entrave. Cela implique d'ailleurs une économie de moyens.

Pourquoi ?

Parce que plusieurs d'entre eux travaillent avec leurs seules ressources, ou des moyens réduits. Beaucoup de gestes se font d'ailleurs dans la quotidienneté vécue. Par exemple, Devora Neumark glisse des signets dans les livres des bibliothèques ou librairies où elle passe. Maclean, lui, a remarqué que les panneaux « stop » au Québec sont devenus « arrêt ». Et dans « arrêt », il y a « art ». Avec des bandes de vinyle rouge, il a caché le « r » et le « e », de façon à ce que l'on voit apparaître le mot « art ». C'est une intervention modeste et simple, mais très astucieuse, à laquelle il procédait très tôt le matin pour ne pas être surpris, en se rendant à son atelier. Ce n'est pas une performance effectuée dans un temps et un lieu donnés, mais une initiative qui, au contraire, s'accomplit dans la quotidienneté.

L'art furtif serait-il une nouvelle forme « d'art pour l'art », qui ne se préoccupe pas de l'économie ?

Oui, en un sens, puisque à la base beaucoup d'artistes trouvent une rétribution dans le plaisir, l'agrément, la stimulation d'expérimenter quelque chose : le geste trouve alors sa finalité en lui-même. Cela renvoie au jeu. Par contre, même si la méthode suppose un geste un tant soit peu secret, l'artiste le pose dans un espace public, il est donc visible. Il y a un réel désir de communiquer. Tout en restant a priori incognito, l'artiste exprime un désir de se manifester. Maclean va faire ce geste pendant des mois, des gens remarquent les panneaux trafiqués, et la rumeur et le bouche à oreille prennent le relais. Puis la presse est mise au courant, son geste est retracé par un quotidien, des photos des panneaux paraissent. Même si on ne sait pas alors pour autant qui en est l'instigateur, le geste est ainsi peu à peu connu, il trouve un rayonnement. Dans un deuxième temps, un autre quotidien montréalais,

The Gazette, rencontre l'artiste, l'interviewe, et Maclean révèle alors le pot aux roses. Tout cela s'intègre à sa reconnaissance, et son geste acquiert un statut nouveau à partir de là.

Au Québec, les artistes bénéficient d'aides du gouvernement fédéral et de l'État du Québec. Les subventions aideraient-elles à annihiler la pression du marché de l'art et à favoriser ce genre de pratiques ?

Les programmes de subventions sont délivrés suite à des réunions d'artistes et de critiques, qui jugent du mérite artistique des projets présentés. Ceci donne une confiance envers les artistes et l'art. Cela allège en partie les artistes de la pression du marché, oui, dans la mesure où l'expérimentation et la recherche – avec le risque qui en découle – peuvent être appuyées et encouragées.

Pensez-vous alors que nous puissions « territorialiser » l'art ?

Je pense effectivement qu'il y a une spécificité au Québec, mais je ne crois pas que cela soit culturel. Il faudrait s'adresser à un sociologue et faire des comparaisons avec des données. Ici, à l'échelle de la population, il y a plusieurs revues d'art et centres d'artistes. Donc, un artiste peut se faire connaître sans passer par une galerie car on peut parler de son travail dans les journaux et publications. L'art vit un peu par lui-même, la critique se développe, dans un monde de l'art indépendant du marché, voué à l'expérimentation. Ainsi, les critères sont internes au champ de l'art : est-ce que ça renouvelle le monde de l'art, y a-t-il une rupture ? C'est le temps qui le dira…

Cette forme de « subversion » permet-elle alors la reconnaissance ?

La difficulté ici, ce n'est pas d'être connu, mais d'accéder au marché de l'art !

Les artistes arrivent-ils à vivre de leur art au Québec?

Non, ou si peu, ils sont souvent professeurs… Mais il y a aussi la loi du 1% qui permet à certains de vivre en effectuant des projets d'intégration à l'architecture.

En dehors de la réalité canadienne, certaines pratiques furtives doivent se retrouver dans des galeries. Mais sous quelle forme ?

La plupart du temps, sous la forme de documents photographiques, vidéo… qui permettent d'entrer dans les galeries ou les musées. Si l'on considère l'art furtif à la lumière de l'art conceptuel et de ses procédures, alors l'art furtif apparaît comme une conséquence ou le développement de ce type de travail, de cette démarche qui a connu un essor dans les années 70. Il a une réelle dimension historique : on peut trouver des précédents chez Acconci, Kosuth, dans la foulée de la dématérialisation de l'art. Toute la dialectique autour de la disparition de l'œuvre et du document se trouve dans l'art conceptuel. Ce dernier fait partie de notre héritage. Musées et galeries peuvent donc être sensibles à la pratique furtive de jeunes artistes, en faisant le lien avec des pratiques initiées dans les années 70. À la lumière de ces « traditions », les pratiques furtives apparaissent moins surprenantes, plus compréhensibles. Nous pouvons les situer dans une séquence historique.

Diane Borsato va dans des magasins de vêtements, et feint d'essayer des habits dans la cabine d'essayage pour coudre des petites fleurs à des endroits imperceptibles, comme les doublures. Puis, dans un deuxième temps, elle donne des conférences sur ce travail dans des lieux normés de l'art, ce qui offre une reconnaissance artistique à

sa pratique ténue. Comment pouvez-vous expliquer l'articulation entre son geste et son discours ?

Les deux forment un tout : ils dépendent l'un de l'autre. L'artiste agit et crée dans un groupe social, l'idée de communication est inhérente. Il n'y a pas d'un côté le geste réalisé et de l'autre la parole et l'existence publique. L'artiste est amené à prendre la parole pour présenter son travail, proposer son projet, expliquer ce qu'il veut dire. C'est donc un tout. L'artiste est le premier médiateur de son travail. Et cela fait partie de son travail que de répondre aux questions, de fournir des indices. Certains ne vont rien dire, mais c'est aussi une position, une attitude. Souvent, le critique joue aussi ce rôle de diffusion et de réception.

Pensez-vous que le document ou ce qui peut se retrouver dans les lieux de l'art soit indispensable à la pratique furtive pour avoir une reconnaissance ?

Ce n'est pas indispensable. Nous pouvons imaginer un artiste qui ne documente rien.

Vous en connaissez ?

J'ai peut-être connu ou vu leurs œuvres sans le savoir ! Si tu agis mais que ton nom n'est pas connu, peu importe. Dans l'art, il y a une forme d'anarchie douce, non violente. L'artiste peut se faire artiste sans être muni d'une reconnaissance, d'un prestige.

L'artiste canadien Mathieu Beauséjour travaille depuis 1991 sur la notion d'argent. À l'aide d'un tampon créé par ses soins sur lequel est écrit « Survival Virus de Survie », il contamine les billets de banque qui lui passent entre les mains, pour les remettre ensuite en circulation. Mais ce geste signe l'arrêt de mort du billet : ce dernier est alors détruit par la banque, qui le considère comme trop abîmé. Pour chaque tampon posé, Beauséjour note les numéros de série du billet, qui lui serviront de matériau de base pour une partie de sa production. Quand vient le temps d'une exposition, il va exposer ces numéros de série, comme ce fut par exemple le cas au centre Copie-art, en 2000. Est-ce un paradoxe d'après vous ?

L'artiste Mathieu Beauséjour, bien que sa démarche comporte une forme d'iconoclasme, ne va pas à l'encontre de quelque chose, car la destruction des billets contremarqués n'est pas la finalité de son geste. Au contraire, c'est tout ce qui se passe autour et à partir du geste, de la conception du tampon à la circulation des billets estampillés, à la mise en exposition des numéros et du processus… Ce que j'y vois, c'est une œuvre qui s'envole, qui essaime, une image, une figure de rhétorique (l'argent comme virus), une forme de poésie, donc. Il a le désir d'instiller un doute, de détourner plus que de s'opposer frontalement. Il a des idées très politiques mais il sait que son art est incapable de renverser le système. Il n'est pas naïf, mais au contraire, très lucide. Il déjoue à travers ce travail le caractère univoque du système marchand en créant une signification parasite par l'estampille, ce qui n'empêche pas le billet de fonctionner, même s'ils sont retirés une fois en banque. L'idée d'augmenter le réel que l'on subit est une position plus subtile et plus modeste qu'une opposition ou contestation frontale.

Comment peut-on qualifier ce qui est présenté alors ?

C'est très intéressant. D'un coté, la dissipation, l'éphémérité, l'aléatoire des billets qui circulent et se perdent. De l'autre, la retranscription rigoureuse des numéros de série. Il conserve une trace et accumule, à tel point que le musée peut acheter ces traces-là. Il y a une forme d'abandon et de rétention.

C’est-à-dire ?

L’abandon n’est pas entièrement désintéressé. Ce serait naïf de penser qu’il ne s’agit ici que de la beauté du geste. Beauséjour est conscient que le geste trouve un intérêt pour une communauté du monde de l’art contemporain, qui a besoin de signes pour que son geste circule et soit connu. La rétention, à travers la notation des numéros, n’enlève en rien la beauté du geste, mais elle rend la chose plus subtile.

Si « être, c’est être vu », alors, quand l’art n’est pas vu comme tel (les utilisateurs des billets par exemple), existe-t-il quand même ?

Oui, bien sûr ! Sinon cela discréditerait toutes les expériences intrigantes ! Les expériences naïves non-informées sont légitimes. Le but même de l’artiste, c’est d’aller stimuler les gens qui ne sont pas du monde de l’art, ou qui ne sont pas au courant du projet qu’il réalise. C’est donc aller contre sa démarche que de poser cette ségrégation. Il faut distinguer deux publics : le prévenu et le profane (le profane étant celui qui ne sait pas qu’il est en train de voir de l’art). Or, l’intensité de l’expérience est en un sens réservée au profane : c’est le public non prévenu qui ressent la surprise, qui ressent l’écart. Le critère est pour moi qu’il se passe quelque chose de cognitivement intéressant. Si oui, alors l’art a déjà atteint son but. On peut l’apprécier sans savoir que c’est de l’art. Cela fonctionne dans une dynamique du don. Mais le don implique un retour, étant une chaîne de transmission, de circulation. Il y a donc comme un paradoxe : le don nous apparaît parfaitement gratuit, mais il y a pourtant l’idée que le récepteur est appelé à rendre, pas nécessairement à la personne qui a donné d’ailleurs. L’artiste pose un geste et ne peut escompter une réponse, contrairement à la galerie qui est sûre que quelqu’un verra les œuvres exposées. L’art furtif, lui, ne sait pas qui va voir, s’il va voir, et encore moins si ça va l’intéresser.

Le don semble capable d’être irréductible aux relations d’intérêt économiques et de pouvoir. Dans notre société, le don est indispensable, il nous fait fonctionner ensemble : imaginez, si toute forme d’échange était systématiquement payante ! Peut-être en est-il de même pour le monde de l’art ?

C’est une part d’indétermination dans l’art. L’artiste investit une énergie de façon non complètement rationnelle.

Oui, qui n’est pas quantitative. Comment rendre le don que nous font les artistes aux pratiques furtives ? S’ils se mettaient à compter leurs heures de travail, cela paraîtrait absurde !

Et en même temps, on reconnaît un capital, un prestige. Parfois, les artistes vont aligner leur travail en fonction. Par exemple, Picasso – parce que c’est Picasso – va assembler une tête de guidon et une selle, et c’est formidable ! Parce que c’est Picasso.

Vraiment ? Vous pensez ?

Pas seulement. Ce que je veux dire, c’est que je ne serais pas certain que cette trouvaille aurait eu un tel succès venant d’un artiste moins connu, dans les années 30. Un prestige est lié à l’artiste. C’est comme un phénomène magique : tout ce qu’il fait est de l’art.

L’art fonctionnerait donc selon un système de croyance ?

L’art demande une adhésion, il faut entrer dans le jeu. On peut se demander à quoi ça sert, qui va voir ça, mais c’est un peu stérile. Entrer dans le jeu, c’est adhérer aux règles, les

prendre au sérieux. Si tu te dis que c'est juste un jeu, que ce n'est pas pour de vrai, là c'est absurde. Il faut entrer dans le jeu. L'art est comme une histoire que l'on se raconte.

Entretien avec Patrice Loubier, Montréal, Juillet 2008, critique et commissaire de l'exposition *Les commensaux, quand l'art se fait circonstances*

Sophie Lapalu : Vous dites à propos du travail de Diane Borsato que la diffusion du projet est accessoire par rapport au fait essentiel de l'existence réalisée du geste. Mais à quel moment sait-on que c'est de l'art ? Parce qu'il me semble que la diffusion du projet *a posteriori* est indispensable pour lui donner une existence artistique.

Patrice Loubier : La documentation est accessoire. Oui la documentation, la médiation, la diffusion, en parallèle, *a posteriori* est nécessaire pour que l'on sache qu'il y a eu quelque chose, mais il n'en reste pas moins que, dès que le geste est posé, qu'il demeure secret ou non, qu'il y ait ou non médiation par la suite, il n'en reste pas moins que ce geste est beau. Et c'est important. Pour Borsato c'est important de prendre ceci en compte. En effet il y a des œuvres qui ne sont reconnues comme œuvres que très longtemps après le geste. Or le geste existe.

Oui mais Borsato qui coud des fleurs sur des vêtements, personne ne saura jamais si c'est intentionnel ou si ça fait parti du vêtement, ce n'est pas dit.

Oui tout à fait. Dans ce cas là, même si elle est épaulée de champ sémiotique comme une signature, elle est effectivement dans sa forme même peut éclairée

En tout cas il y a une différence dans la compréhension de l'intention, délibérée ou non. Parce-que dans le cas de Francis Alÿs, lorsqu'il se promène un pot de peinture à la main, les gens croient qu'il est idiot et qu'il n'a pas vu que son pot est troué, qu'il s'agit d'un accident. Vous en parlez souvent de ça d'ailleurs. Tandis que dans le cas du street art au contraire, tout le monde sait qu'il s'agit d'une intention délibérée.

Absolument. Mais encore une fois l'effectivité demeure. C'est à dire que dans le cas de Francis Alÿs ou Diane Borsato, peut importe que l'on ne sache pas, peut importe que l'on pense que c'est un accident et que l'on ne comprenne pas, il y a un phénomène, quelque chose qui apparaît, et c'est là que j'amène l'idée de pari. On fait le pari qu'il y a aura l'expérience signifiée, quelle qu'elle soit. Ça peut ne pas arriver, mais on ne le sait pas. On ne sait pas ce qu'il se passe dans la tête des gens. Généralement, quand je parle de ça, les gens sont sceptiques. Moi je revendique une naïveté

Que vous n'avez plus en tant que critique.

Je persiste à penser que quelque chose peut se produire d'intéressant pour le spectateur, d'intriguant, qu'il sache ou pas que c'est de l'art, on s'en fiche à la limite. Quelqu'un peut être surpris, charmé, intrigué, rendu curieux, bousculé, provoqué, et moi ce qui m'intéresse, c'est l'écart, le décalage… C'est cette expérience là qui est extrêmement importante, et cela relève du micro. De la valorisation du micro. Ça veut dire que ça peut n'avoir lieu que pour une personne, et ça peut n'avoir lieu que durant cinq secondes. Ça peut se résorber dans l'anodin et le quotidien, mais ça a lieu. Et pour moi c'est déjà suffisant, c'est déjà quelque chose.

Vous dites aussi que ça « réclame de ne pas être présenté comme œuvre pour que le témoin qui les rencontre soit d'autant plus vivement exposé à l'étrangeté de leur

irruption » [2]**. Est ce que ce n'est pas plus effectif si l'on est prévenu finalement? Mais c'est moins ce qui vous intéresse.**

Moi ce qui m'intéresse c'est la surprise, l'étonnement. On peut poser la même adéquation pour l'art de la performance. On peut contester la volonté de transgression de la performance en disant que les performers qui opèrent devant un public, en salle, dans un festival, une soirée, n'opère une transgression que symboliquement devant un public converti, acquis, et que donc cette transgression n'est pas réelle malgré la prétention dont peuvent se targuer certains perfomers. Ils peuvent choquer. Mais cette transgression reste largement sur un plan symbolique, contrairement au performer qui va aller dans la rue, sans crier gare, poser un geste. Il y a une force de « percutation », une violence qui peut vraiment rayonner, avec la prise de risque qui va avec. Lorsque l'on va voir de l'art, dans un musée, on est prévenu. Bien sûr il peut y avoir une expérience cognitive, mais moi ce qui m'intéresse c'est qu'il y ait ce moment où l'on perçoit qu'il y a quelque chose, sans être à la disposition d'outils, de cadres. Si on c'est que c'est de l'art, l'art a tout fait depuis un siècle.

Donc on s'attend à tout, on est prévenus…

Voilà. « Ah mais de toute façon c'est de l'art ! » Quand on est dans le quotidien, dans la rue, dans la vie, hors du cadre de ce que Stephen Wright appelle le « cadre normé », on peut être atteint. Pour moi c'est cela qui est extrêmement important : le fait d'être atteint. C'est un peu comme si ces artistes là opéraient sans crier gare et nous rejoignaient, nous spectateurs, sans qu'il en ait connaissance. Quand on va dans un musée, on est protégé de ces chocs, de ces atteintes.

Et si ce n'est jamais documenté, est-ce que finalement ça ne peut pas être complètement perdu et jamais perçu comme quelque chose d'intéressant, d'intrigant? Diane Borsato, peut-être que personne n'a jamais prêté attention à ses fleurs sur les vêtements. Et en même temps, c'est vraiment passionnant, car nous en parlons, mais nous ne l'avons jamais vu ! D'ailleurs comment avez-vous été au courant ? Comment a-t-elle diffusé son travail ?

D'abord par des conférences, de façon orale, en rencontrant des étudiants, dans des séminaires ou des centres d'artistes. Après elle a écrit un texte dans la Dramma revue, et elle a raconté sa démarche, et c'est un des premiers moments de diffusion. Ce qui est intéressant chez elle, c'est que ses gestes sont d'abord des gestes qu'elle a posé dans sa vie. Pas pour l'art. D'abord et avant tout ça a été des gestes vécus. Et c'est fondamental. Tous ces gestes auraient pu ne pas être retenus par elle. C'est par la suite qu'elle les a intégré à son dossier d'artiste, qu'elle a décidé d'en faire de l'art. D'ailleurs il y a probablement des gestes qu'elle a décidé de ne pas révéler si elle ne trouvait pas ça intéressant. Mais encore une fois cette idée que l'œuvre est d'abord un geste...

D'ailleurs, ce n'est peut-être même pas vrai.

Exactement. Mais l'art est un jeu. Il faut entrer dans le jeu. Sinon la position sceptique est possible mais elle n'est pas productive. C'est plus intéressant d'y croire.

Vous parlez de récit autorisé, mais est-ce qu'elle travaille sur le texte ?

[2] LOUBIER Patrice, « De l'anonymat contemporain, entre banalité et forme réticulaire » *Parachute* n° 109 p 61-71

Enormément. À partir de 2002 tous les gestes qu'elle a posés ont été cristallisés par des œuvres, qui sont des photos d'artistes.

Elle considère que ce sont d'autres œuvres ?

Il faudrait lui poser la question. D'après ce que je sais d'elle, à partir de nos échanges, elle revendique que son geste soit l'œuvre. Il y a d'abord eu le fait de le raconter, puis le texte, puis cette formule qui photographie le geste. L'œuvre c'est, à mon avis, à la fois le geste et aussi le document. Mais il faudrait lui poser la question, savoir si elle hiérarchise, mais je ne pense pas. Il y a une espèce de coprésence.

La photographie est choisie selon ses capacités heuristiques, et le texte aussi, donc elle crée autre chose. Or un document ça ne se crée pas finalement.

Il y a eu tout un processus de création littéraire, de décantation du texte, de ses légendes. Ça peut sembler anodin car ce ne sont que quelques lignes, quelques mots très factuels, mais il n'en reste pas moins qu'au fil des années, d'une conférence à une autre, elle contrôle le texte, de façon a créer quelque chose d'éloquent, pour transmettre l'idée et le geste.

Donc ce n'est plus du document.

Ça a une fonction documentaire, mais ce n'est pas que du document.

Avec mon travail sur les actions de Francis Alÿs, j'avais essayé de voir la différence entre les documents et les œuvres. Certaines vidéos sont considérées par l'artiste comme des documents, dont il garde les droits pour s'en resservir plus tard, et souvent il tire des vidéogrammes qu'il intègre à des œuvres. Il y a une grande différence entre ce qui est retravaillé et ce qui ne l'est pas. C'est ici un peu la même problématique.

Oui cette malléabilité de la même image, de la même chose, à passer d'un statut à l'autre, ou à hésiter entre deux statuts.

Est-ce que tu crois, et je reprends les idées de Stephen Wright, que si il n'y a pas de public pour une performance, c'est encore une performance ? Est ce que l'on ne change pas de paradigme là ?

Je suis assez d'accord, mais il faut s'entendre sur l'implicite de la valeur que l'on accorde à la performance. Quand on dit « ce n'est pas de la performance », est ce qu'on veut dire que ce n'est pas vu comme de la performance ou que ce n'est pas de la performance ?

Stephen Wright dit que « être, c'est être vu comme tel ». Donc si on ne le voit pas comme de la performance, c'est autre chose.

C'est cet « autre chose » qui m'intéresse. Parce que pour moi ce qui est engagé comme expérience dans la perception de l'art, ça se retrouve dans l'expérience quotidienne. Les œuvres d'art n'ont pas le privilège exclusif de nous apporter des expériences stimulantes. De toute façon, il y a tout l'art du XXème siècle qui nous montre des artistes qui importent du réel, sont en quête de réel, d'expériences qui n'appartiennent pas au matériau artistique, au genre artistique. Tout est mélangé ; ça se retrouve dans le champ de l'art et ça devient intéressant. Or ça ne devient pas intéressant. On ne fait que pointer que c'est potentiellement intéressant. Qu'on accole le nom d'art à ça, peut importe le nom que l'on donne, l'expérience, elle, est l'œuvre. Je suis d'accord avec Stephen Wright. L'art sans

auteur, sans nom, sans public, je suis d'accord avec cette idée que l'artistique est présent sans étiquette, sans public, en dehors du musée, de prestation, en dehors de cadre.

Vito Acconci avec *the following piece* ne serait pas un des premiers à faire ce genre de pratiques ? Un art sans public, dans la rue…

Oui, un des premiers.

Qu'est ce que c'est que ces photos ? On les montre comme des œuvres…

Ça c'est une belle question théorique qui est peu résolue. Il faut réinterroger les artistes, interroger les musées. A l'échelle de l'histoire ce sont des pratiques très récentes. Les musées et les artistes ont improvisé des solutions au fur et à mesure que les questions se posaient. Ce travail là d'Acconci m'intéresse en particulier car c'est un précèdent aux origines de l'art de la performance, mais sans relation. En même temps, les choses invisibles… Francis Alÿs c'est invisible comme art mais c'est assez surprenant. Quand il pousse un bloc de glace, c'est surprenant.

Pas vraiment, car il faut prendre en compte que ça se passe à Mexico et, là bas, les marchands de rue poussent des blocs de glace pour l'apporter jusqu' à leur marchandise. C'est moins surprenant là bas.

Dans le cadre de mon master 2 en muséologie, j'aimerais bien trouver une grille de travail. Au Musée d'art moderne de la ville de Paris, on conserve *The leak* de Francis Alÿs dans la documentation, car l'artiste insiste sur le fait qu'il s'agit de travaux documentaires ; dessins, ou vidéo de l'action sont conservés aux archives de la même manière. Ils sont ensuite présentés comme une œuvre. Mais Francis Alÿs a choisi que ce soit ainsi ! Or à quel moment fait-on la différence entre la présentation du document et la présentation d'une œuvre ?

Il y a un gros travail à faire, absolument, sur cette question là. Il y a des artistes qui laissent des instructions, qui vont vouloir vraiment déterminer ce qui est œuvre, document, quelles sont les procédures et c'est variable selon les artistes. Poinsot a travaillé là dessus. C'est un champ de recherche impératif.

Et Stephen Wright parle aussi de l'usage du document, qui est une preuve. Il faut y avoir accès à travers des centres de documentation. Les cartes postales de Francis Alÿs sont conservées dans le dossier de la Bibliothèque Kandinsky, je les ai eues dans les mains et j'ai pu les étudier, mais dans quelques années, si elles ne le sont pas déjà, elles seront collector, placées sous vitrines.

Elles deviendront des reliques. Le collectif SYN travaille avec des cartes postales. Il y a la question des sites web, pour documenter, consigner. Une forme de documentation qui est un prolongement de l'œuvre, indépendamment du musée, de la galerie. L'artiste se diffuse et s'expose lui même. Il prend en charge sa propre diffusion, il choisit de présenter comme il veut.

L'avantage du site web, c'est qu'il offre un cadre.

Depuis 2001 un artiste, Chris Lloyd, écrit tout les jours au premier ministre du Canada. Ses histoires d'amour, sa cherche de travail, ses lectures dans les journaux… Il écrit quotidiennement. Il a depuis quelques années un blog où l'on peut lire cette correspondance. Quand on accède au blog, on ne comprend pas que c'est de l'art, ce n'est

pas dit. Quand on regarde on voit qu'il est en lien avec des galeries d'art qui l'on exposé, mais rien ne dit « ceci est de l'art ». Un lecteur pressé ne le verra pas. C'est intéressant car le site web est comme l'archive. Il va aussi recueillir des commentaires. Jusqu'à quel point ça appartient au monde de l'art ?

Devora Neumark, avec ses pierres funéraires, vous dites qu'elle les a documenté sous le titre d'indices fragmentés, et qu'ils sont pourvus par là du statut au moins implicite d'œuvre. Est ce le document qui permet alors ce statut ?

Moi j'ai eu connaissance de ce travail quand elle nous l'a présenté, dans son CV, pour son dossier. Je ne pense pas, si je me souviens bien, qu'il y ait eu d'exposition de ça. C'est un geste, une initiative individuelle, accompagnée de posters. Cette œuvre là était référencée dans son dossier. On n'en a pas accès en tant que spectateur. C'est comme si on accédait à l'atelier de l'artiste et qu'il nous montrait des esquisses. Ces pierres funéraires n'ont pas été exposées, mais elles sont là. C'est comme un entre deux. Elle existe uniquement pour des spectateurs engagés, des gens comme le comité de sélection qui auront accès au CV de l'artiste.

Je défends l'idée que l'œuvre d'art n'a pas besoin de s'incarner, de se matérialiser comme un objet, mais s'incarner dans l'existence, qui ne sera pas fétichisée comme objet.

J'en parle pour la question de la médiation dans les *Commensaux*. Mathieu Laurette est un beau cas. C'est quelque chose qui se fait d'abord et avant tout dans la praxis. Ce serait scandaleux et désastreux si l'on apprenais que ce n'est pas vrai.

C'est vrai qu'il y a différentes sortes de médiations : à Beaubourg il y a une vidéo d'une émission de TV. Cela, qu'est ce que c'est ?

Oui ! En général ce qui autant me déçoit ou m'horripile dans les musées c'est que très souvent, on a l'impression que le geste est fait pour la production de. Parfois c'est le cas, des artistes posent des gestes pour produire une image. Mais dans le cas de pratiques comme Laurette, le geste est important en soi en tant que geste. Le geste apparaît dans une émission. Bien sûr, Laurette peut dire « je l'ai fait pour une émission de TV », mais apparaître dans une émission télévisé n'est pas strictement accessoire pour la production vidéo. Parfois l'institution muséale ne précise pas, n'explique pas suffisamment au public que la pratique aujourd'hui est processuelle. C'est un peu vain de vouloir fixer les choses en disant l'œuvre c'est le geste, ça c'est le document. C'est une idée de processus. La poïétique de l'œuvre est toujours en mouvement tant que l'artiste est vivant.

Oui mais le musée a tendance à vouloir tout recadrer. De plus, ce genre de pratiques sont très peu présentes dans les institutions, peut être par peur de décevoir, en demandant au spectateur de conceptualiser. Ces pratiques ont finalement encore moins de visibilité.

Au musée de la ville de paris, j'ai découvert qu'ils avaient une vidéo de Francis Alÿs uniquement en allant sur place, car c'est classé dans les archives.

On peut se demander jusqu'à quel point les artistes jouent le jeu de l'institution. Dans le cas de Diane Borsato, à un moment donné elle va produire un objet qui vaut comme œuvre. Ça n'a pas la valeur d'un document. C'est absolument pensable d'imaginer d'acheter ces objets.

C'est drôle, elle a eu besoin de produire des objets pour entrer dans le cadre.

Il y a toujours besoin de reconnaissance. Ce n'est pas un constat d'insuffisance de ce type de pratiques. Les choses se déploient le long d'un sceptre. Les artistes peuvent être représentés par des galeries, ils exposent dans les musées, et par ailleurs, ça ne les empêche pas de continuer leur pratiques processuelle ; Il y a toujours ce sceptre de la récupération. Il faut y aller au cas par cas, mais quelqu'un comme Devora Neumark, elle a fait de l'art public, a profité du 1%, mais ne dévalorise pas la créativité de ses autres gestes.

Il y a beaucoup d'œuvres furtives réalisées dans le cadre d'événements : elles sont à la fois secrètes et diffusées.

Beaucoup d'artistes peuvent poser des gestes dans la vie, leur ville, dans leur quotidienneté, et ils peuvent revendiquer leur geste dans leur parcours des années après. Le geste n'est pas nécessairement un geste d'art.

Mais le témoin n'est plus un spectateur.

Le spectateur ne l'est que pour l'artiste. C'est un spectateur non prévenu. Il ne se sait pas spectateur. Il ne le devient que s'il pense que le geste qui l'arrête apparaît pour être perçu.

Il est témoin ?

Cela rejoint l'idée de spectrum. L'art peut avoir lieu sans que la personne qui le perçoit sache que c'est de l'art.

Comment était l'exposition *les commensaux* ?

Pour *les commensaux*, pour Lesquier, il n'y avait pas de présentation de ce travail là. Le communiqué de presse donnait une inscription officielle. Pour SKOL, c'était à la fois dans la rue et le communiqué de presse. C'est cela qui est important, ce sont les deux. Ce n'est pas soit l'un, soit l'autre. Il y avait une conférence et des documents, des dossiers et la communication de l'ouvrage. On avait demandé à la ville de garder la liberté de manœuvrer de l'artiste. Pour garder cette immédiateté sans entrave. L'artiste procédait librement. D'autres pratiques bénéficiaient d'une représentation en galerie plus traditionnelle.

Une différence énorme entre le Québec et les pratiques anglo-saxonnes, c'est qu'ici tout se passe comme si l'art comportait une sorte d'autonomie. Chez les anglo-saxons au contraire, très souvent l'art est engagé. Par exemple il y a eu un événement à Chicago coordonné par Luigi Jacob et quand on regarde le projet, certains pourraient s'associer à des pratiques furtives, mais cela ne s'appelle pas comme ça, et c'est présenté comme des pratiques qui cherchent à atteindre la communauté, s'insérer dans la vie sociale, soulever des questions de droit…. Les stratégies, formules, façons de faire, recoupent la furtivité mais la furtivité n'est pas une finalité, plutôt une conséquence, car ces œuvres là cherchent à avoir une influence dans la société, un but pour avoir lieu dans les communautés qu'elle cherche à toucher.

C'est donc un MOYEN de. Mais au Québec, c'est une finalité en soi?

Au Québec ce n'est pas une finalité en soi non plus mais il y a un esprit du jeu, de l'humour. Gilbert Boyer, ce n'est pas la furtivité pour la furtivité, mais il veut dynamiser le promeneur, le marcheur dans la ville tombe par hasard sur un texte, sur une parole. Ce n'est pas engagé politiquement, c'est comme s'il y avait créativité…La sphère de l'art n'est pas distincte.

Si c’est politique, par contre ce n’est pas militant.

Non, pas du tout.

Comment vous êtes vous intéressé à ça ?

Je viens de la littérature et du surréalisme.

Vous avez une formation en lettres ?

Oui. Je me suis beaucoup intéressé aux surréalistes qui étaient fascinés par les coïncidences, les objets dans la rue, les inscriptions qui envoient un signal. Déployer la fiction, le littéraire dans la praxis. Un art qui se déploierait dans la vie. Sans le savoir je décrivais des pratiques furtives. La ville qui devient cimaise de Maïakovski. Ça vient de Duchamp aussi.

Les situationnistes aussi ?

Oui. L’amateurisme, l’économie de moyens, la modestie, le fait que ces œuvres là soient souvent des protocoles relativement rudimentaires, des gestes que tout le monde peut faire, des objets du réel, cette idée que n’importe qui peut faire ça. L’idée de diffusion de la virtuosité artistique, cette utopie que n’importe qui peut devenir auteur. Et puis la valeur d’exemplarité. Moi spectateur, j’aperçois ça dans la rue et je me dis que moi aussi je peux faire ça. Cette idée de passage à l’acte, comme s’il y avait une contamination. C’est l’idée de pragmatisme, comme Filliou, l’art c’est ce qui rend la vie plus intéressante que l’art. L’art est un moyen se stimuler. L’art fait vivre plus intensément.

Il y a une artiste québécoise qui ramasse des photos dans la rue, elle note le lieu et la date et l’heure et les marques, les traces d’usure et elle les édite en carte postale pour les expositions. Je trouvais cette idée tellement drôle que moi même je me suis mis à ramasser les photos que l’ont trouve, si l’on ouvre l’œil. Il y a stimulation, une mise en disponibilité, cette attention que l’on peut développer. J’ai fait l’expérience, j’ai fait attention dans la rue et j’ai découvert beaucoup de choses. Même si je sais que mon expérience est biaisée car je m’intéresse à ça. Mais si l’on accorde un émerveillement, une culture de la ville observée, on découvre beaucoup de choses.

Ce qui est important c’est que le geste acquiert sa vie propre. C’est comme l’amour, ce qui importe c’est le fait de le contracter. Le document a une autre valeur car l’on sait que c’est intentionnel. Ce qui est paradoxale et intéressant aussi, c’est la place du critique. En en parlant, je diffuse la pratique mystérieuse. Je prends part et j’interviens dans la réception de l’œuvre. C’est un jeu finalement, auquel je participe. Huizinga a écrit « la théorie du jeu » dans lequel il analyse la théorie du jeu dans les sociétés secrètes et initiés. Il y a ici le simple plaisir de la connivence, d’être au courant. Par exemple, SYN distribue des tables à pic-nic, les gens savent qu’il y a une intention grâce au site web où ils découvriront la pratique.

L’idée c’est de se répandre, comme une rumeur. De partager le plaisir du secret. C’est une forme de conduite anthropologique au niveau de la société et des individus. Nous pouvons poursuivre ce jeu à l’âge adulte dans les formes culturelles pour les artistes par exemple. C’est comme un ready made appliqué à la vie. Il faut savoir que c’est de l’art.

Il y a comme un déplacement et un décalage. L’écart n’est pas spectaculaire, il se greffe, ne dérange pas, fait intrusion. Trouver dans une circonstance un mode d’insertion, trouver

le lieu où poser quelque chose qui n’est pas spectaculaire, qui subsiste et qui crée de l’intrigue, de l’énigme.

La coexistence est primordiale, au contraire des avants gardes qui cherchaient à choquer, usurper ou remplacer, les œuvres furtives ne font qu’exister. C’est comme un écosystème, elles se greffent, en toute discrétion.

Entretien avec François Dion, directeur d'Artexte (Montréal), 10 septembre 2008

Présentation d'Artexte :

De manière à favoriser le rayonnement et la compréhension des arts visuels contemporains, Artexte réalise des activités d'études, d'interprétation et de diffusion s'appuyant sur une importante collection de documents, sur la fiabilité de ses ressources, ainsi que sur un réseau de partenaires multidisciplinaires.

Faire connaître, interpréter et mettre en valeur le matériel documentaire produit dans le champ de l'art sont ses objectifs à travers une présence de caractère expérimental, novateur et critique.

Tous les aspects de l'art visuel de 1965 à nos jours sont présents, avec une attention particulière pour le Québec et le Canada.

La collection est constituée de :

Priorités sur les catalogues d'exposition d'intérêt canadien publiés depuis 1965

17000 livres, doc. visuels, audio, électroniques

6700 dossiers d'artistes (4000 canadiens)

175 dossiers de commissaires et d'auteurs

1300 dossiers d'organismes (650 canadiens)

périodiques

collection spéciale

Développement :

Chercheurs artexte et invités

Contribution des musées, centres d'artistes, galeries, institutions d'enseignements et autres organismes culturels.

Dons

Collection numérique :

Expose Anne Ramsden qui explore le centre de documentation et expose des documents

Art public : base de données décrivant les œuvres permanentes et éphémères principalement sur le territoire québécois

Interview de François Dion, directeur d'Artexte, le 10 septembre 2008 à Montréal

Sophie Lapalu : À l'initiative de qui est né Artexte ?

François Dion : Ce projet est à l'initiative de trois personnes, à la fin des années 1970. Deux artistes, Anne Ramsden et Grawaretz. Et une historienne de l'art, Perrinet. Le but était de donner accès à des publications dont habituellement on n'a pas accès. Ils ouvrent une librairie et un service de distribution pour les éditeurs canadiens pour l'étranger et vice et versa.

Pendant 15 ans Artexte est donc un centre de distribution et un diffuseur, le seul spécialisé en art contemporain.

Puis le désir de rendre accessible ces ouvrages à tous se fait sentir ; ils décident alors de garder un exemplaire à chaque fois qu'il distribue un ouvrage. Le centre de documentation se construit alors. L'activité d'Artexte est donc la vente, la distribution et le 3eme accès : la bibliothèque.

La bibliothèque est classée selon un système de classification qui lui est propre. Elle respecte ainsi la nature du milieu de l'édition au Canada.

éditeurs (centres d'art)

individus (artistes, collectionneurs)

L'objectif est de garder une trace de l'activité éditoriale des centres d'art.

La fonction est informative : tout ce qu'on recevait, on les conservait : communication, cartons, affiches, CD, tous types de supports, rangés dans les dossiers d'organismes. Nous faisions la même chose pour les artistes : publications monographiques, matériel, textes, CV… Au milieu des années 1990, la distribution et la vente s'arrêtent au profit de la recherche et de la documentation, qui sont alors les deux activités.

Quels sont vos choix ?

Il n'y a pas de choix. Nous gardons tout. Nous obtenons ainsi une documentation particulière, des dossiers plus ou moins pertinents, voire parfois très marginaux, des choses habituellement pas documentées.

Aujourd'hui nous sommes plus sélectifs. Nous avons deux critères : le professionnalisme et les critères géographiques. En effet nous essayons de resserrer les frontières sur l'art canadien.

Qui documente ? Comment ?

Nous avons une véritable volonté de recherche. La structure initiale n'avait pas de place pour la recherche. Nous faisons des appels pour renouveler les dossiers. Ces dernières années nous avons mis la priorité sur les activités de recherche, ce qui nous a permis de contacter des artistes, de parler de leur travail et de recueillir de l'information. Ceci offre un travail plus ciblé : les chercheurs en résidence, les échanges avec les musées, les colloques…

Notre politique de publication nous permet aussi d'entrer en contact avec des artistes pour l'information, l'illustration.

Quel public visez vous ?

Le public était très large au départ. Aujourd'hui nous resserrons notre mandat et les heures d'ouverture. La priorité est de développer du contenu de réflexion et d'obtenir des résultats de recherches qui vont ensuite être relayés aux professionnels.

Dans le futur, nous aimerions un espace d'exposition pour le public. Donner à notre collection un espace visible, concret, animé. Tout en continuant à donner un accès aux documents.

Qu'est ce que Mobilivre ?

C'est un projet de bibliothèque itinérante indépendant d'Artexte. Pendant 5 ans, une caravane se déplace entre Montréal, Vancouver et les USA. Dans chaque ville des ateliers sont organisés en collaboration avec des associations sur place. La collection existant par défaut, sans aucune ressource pour les documents, Artexte a prêté un fonds d'archives spécial pour ce projet.

Quelle était votre collaboration avec Centre d'artistes de Marseille ?

Le but de l'exposition était de voir comment le centre de documentation agit sur le milieu de l'art. C'était l'occasion de réfléchir sur l'activité et la priorité de partage des compétences. Marseille est venu présenter son fonds documentaire une fois puis Artexte s'est déplacé en France. Et a inclus une exposition thématique présentée au FRAC avec de la documentation. Cf site web « documentation d'artiste ». Cela se voulait plus animée qu'une exposition. Les livres étaient en consultation, à disposition du public. Les gens étaient sur place pour parler, l'échange était possible. Il y avait une forme de flexibilité dans la formule, pour interagir avec le matériel.

Comment cela était présenté ?

Il y a une migration du statut vers l'objet de collection si on met le document sous vitrine. Mais on est obligé à cause de la pression que ces documents exercent en termes de conservation. À Artexte, même les livres à 1000 dollars sont dans des boîtes en carton, accessibles au public sans discrimination. Nous avons cependant une armoire qui ferme à clef pour les publications précieuses telles que des revues de Fluxus.

Art public est une base de données décrivant les œuvres permanentes et éphémères, principalement sur le territoire québécois. Pourquoi ce choix ?

Car les structures de financement obligent à se concentrer sur l'art canadien. Et cela facilite le travail. L'idée était de produire un outil significatif avec un corpus large, afin de donner du sens. Cette base de données a été commencée en 1997 mais a été abandonnée car les subventions n'existaient plus. De plus, la gestion créait un déséquilibre par rapport aux autres priorités. Cela se voulait un outil de recherche large. Mais c'est très difficile à gérer, exigeant à garder à jour.

Cf artpublic.com : site européen

Quelles sont vos priorités aujourd'hui ?

La priorité aujourd'hui est de développer une réflexion sur l'édition, les écrits sur l'art et le partager, le développer avec des partenariats, soutenir des activités, intervenir de manière complémentaire.

Nous achetons peu. Nous dédommageons les artistes pour leurs dépenses s'ils font des reproductions d'images etc. Il n'y a pas d'acquisition de documents. Nous ne traitons rien comme des archives, mais tout comme des documents. Nous achetons des livres.

A SKOL, l'artsite D. GAGNON expose des voitures transformées en éoliennes. On l'appelle BOB le bricoleur. Il fait parti du collectif At Work, qui utilise le lieu de résidence pour construire des éoliennes avec des carcasses de voitures. Mais c'est exposé comme art. Normalement cela est censé alimenter le réseau électrique. Ceci est très contradictoire, et je ne vois pas l'intérêt de cette contradiction. Je soutiens beaucoup ce projet car cela marche. Il fabrique quelque chose qui transforme l'énergie renouvelable. Mais ça devient une icône dès lors qu'on l'amène dans un espace qui est réservé à l'art et on est obligé de le brancher à un ventilateur pour le faire tourner. Alors que par ailleurs il y a beaucoup de documentation intéressante dans le centre Skol. Donc je suis en train d'écrire un texte qui s'intitule « Usages et mésusages ». Je crois que l'artiste est un peu d'accord avec moi. L'artiste s'est arrangé pour installer la pièce ailleurs dans Montréal et ça alimentait autre chose, et je crois qu'il en est conscient.

SL : Dans le cadre de mon Master en muséologie, je souhaite étudier le rapport du document et du musée.

SW : Je me rends compte que vous serez obligé d'étudier les documents des artistes des années 70 car là on voit déjà le péché originel. Ils ne sont pas fait n'importe comment ces docs. Mais à l'origine je pense qu'il y avait vraiment un statut documentaire. Avec le temps, ils sont devenus des œuvres, ils ont acquis un statut ontologique différent et qui s'échange sur le marché à des prix incroyables. Vous avez peut être lu Alexender Alberro, un historien de l'art canadien, il a écrit sur l'art conceptuel une gorsse anthologie et aussi, *the politics of publicity* : c'est l'histoire de comment un galeriste a commercialisé ce que les conceptuels avaient considérés comme l'anti marchandise : il ne serait alors pas possible d'échapper au système. Mes collègues à l'INHA, quand j'adopte une attitude trop pro active envers les artistes, ils disent « non non laissez faire » pour eux l'histoire de l'art est constituée de tentatives veines d'échapper à la captation. Moi je ne suis pas historien de l'art de formation et je ne me résigne pas que cela se passe comme ça. Alberro est éclairant pour ça.

L'autre jour j'etais dans une commission d'acquisition. J'ai fait des propositions d'artistes qui m'intéressent. Or comment acheter ce genre de pratiques ? J'ai des vidéos d'amis artistes que j'avais exposé, tout ça. Comme je voulais que le FRAC achète, bon, et ça existe en 5 exemplaire. Et chaque exemplaire et plus cher que le précèdent. Il produit de la rareté artificiellement. On voit comment matériellement le marché de l'art spécule.

Boris Groys dans *Art Power,* parle de la documentation artistique, mais pas de document. Dans le texte *on the new*, il se fait défenseur du musée. Il pense que c'est le musée qui crée la nouveauté. C'est en arrachant la chose au temps que nous pouvons voir la nouveauté. Sinon on ne la verrait pas. Je ne suis pas d'accord avec lui donc je ne peux pas le défendre. Mais il parlait de centre de documentation. Je pense que des centres comme artexte ont un grand avenir. Je vais faire un projet là bas, mais pas dans les locaux. Je vais faire une réflexion théorique sur le document performatif. Je vais essayer de retrouver la préhistoire de ces pratiques au Québec, pour prouver que le centre de doc n'est pas uniquement une machine pour récolter, mais également une machine pour activer.

Il y avait une expo aussi par Anne Ramsden.

Vous allez finir par me trouver très narcissique mais la biennale de Paris est un de mes projets. Le catalogue est un document performatif. La biennale a été créée par Malraux dans les années 50. Et elle a fait faillite en 1985. Ça a été abandonné par le ministère de la culture qui a créé la biennale à Lyon. Elle a été récupérée par un jeune artiste d'origine roumaine qui s'appelle Alexandre Gurita, en 2002 et 2004 il l'a recréé de façon virtuelle. C'est une biennale sans exposition, sans œuvre, dans une large mesure sans artiste et en tout cas sans spectateur. C'est à dire que ce n'est pas une biennale faite pour attirer le regard. Et donc des centaines de pratiques composent la biennale, qui dure véritablement 2 ans. J'avais dirigé un catalogue de 1300 pages qui est le seul lieu où la biennale s'active. Il y a eu des débats, des colloques, des activités autour, des satellites, mais le catalogue est le seul lieu où la biennale est activé. Mais comme il n'y a pas d'œuvre, il n'y a pas de photo d'œuvre non plus. Ce sont alors des documents. Par exemple, *that's painting production* est une entreprise de peinture en bâtiment montée par un artiste français, Bernard Brunon, dans la tradition de support surface, qui a eu un certain succès à la fin des années 70. Il ne voulait pas continuer dans ce sens là. Il est parti, à cause d'une histoire d'amour, aux Etats Unis, et il a été obligé de faire de la peinture en bâtiment. Tout en faisant son travail de peintre en atelier. A un moment donné il s'est rendu compte que sa pratique de peintre en bâtiment lui procurait plus de satisfaction esthétique : étaler de la peinture sur les murs dans les maisons à l'insu du client. Bien sûr en respectant la qualité et les délais respectés. Mais pour lui ça relevait de la pratique artistique conceptuelle et collective car il engage des ouvriers. Cela fait maintenant 30 ans qu'il fait cela, et la il considère comme une pratique artistique à part entière. Certains de ces clients sont des collectionneurs, qui l'engagent pour faire la peinture de son appartement. Et ce n'est pas une peinture artistique, même si c'est très bien fait. Il est un très bon peintre un bâtiment. Il dit que, au vue de l'histoire de l'art contemporaine, sa pratique est recevable. Parfois tu te promènes dans la ville et il te dit « ah ça c'est une de mes peintures » mais tu ne vois rien, tu ne vois que des maisons. Alors il a documenté ça avec des docs engendrés par n'importe quel chantier : rencontre avec client, facture, cheque, devis, demande de client, photos avant et après. Il documente le chantier. Et c'est les mêmes documents qu'il montre pour parler aux étudiants en histoire de l'art. Il ne dit pas pourquoi c'est de l'art mais il en parle comme un artiste. Il y a vraiment un changement de statut ontologique. La devise de son entreprise c'est, délai respecté, travail de qualité. C'est parfait pour la biennale de paris, c'est vraiment dans cette esprit là.

Il ne considère pas que c'est le geste ou l'intention qui est art, il dit aussi « voilà mon œuvre » quand il montre les maisons qu'il a peintes?

Il dit ça aussi pour rigoler. Mais je crois que c'est l'idée. Mais c'est important qu'il réalise l'idée. C'est un artisan aussi. Il ne suffit pas de dire « je pourrais le faire ». Il ne l'a pas fait trois fois ; cela fait 30ans ! Il s'est vraiment autonomisé du marché de l'art. Il a maintenant 61 ans. Naturellement, il est un peu du monde de l'art, il va aux vernissages et les gens sont au courant. Les artistes qui peignent sur le mur, il est invité invariablement à repeindre la galerie. Le restaurant au palais de Tokyo voulait refaire sa peinture, a fait un appel d'offre, il a alors proposé un prix dérisoire. Il savait qu'il ne rentrerait jamais par la porte principale, il est alors rentré par la porte de service. Son œuvre, sa peinture est donc exposée en permanence. La question que nous nous posons, sans avoir la réponse, comment faire en sorte que ce ne soit pas oublié ? Tant qu'il est dans la prestation de service artistique, ce n'est pas de la performance, comment faire durer, sauf par l'écrit ? Ce serait normal qu'une collection publique, quand elle achète une œuvre, ce n'est pas que conserver, c'est aussi une reconnaissance de la valeur culturelle de cette production. J'aimerais qu'en France on achète son travail. Mais acheter quoi ? Le palais de Tokyo va

acheter un coup de peinture ? Je l'ai proposé au FRAC, qui a dit oui à condition qu'il documente son intention, et les documents ne sont pas l'œuvre mais ils vont finir par avoir un statut de fétiche. Et je ne vois pas comment empêcher ça. Et en même temps la documentation est précieuse. Il n'y a rien d'autre. Pour l'instant, il est performé dans ce catalogue. Pour Bernard Bruno je pense que c'est très réfléchi. Bauss s'intéresse à ces pratiques et lui ça ne le dérangerait pas de vendre des produits dérivés comme œuvre. Quand il fait de la peinture il met un panneau avec le nom de son entreprise et le numéro de tel pour faire de la pub. Et donc il a demandé à Bernard s'il ne pouvait pas le vendre pour 10000 euros, mais le problème c'est que si l'on vend ça on lui confère automatiquement une valeur iconique. On dit « c'est de l'art » car c'est fabriqué par un artiste, et donc le processus disparaît au profit de cet emblème. Et je trouve ça catastrophique. Et je comprends car moi je n'ai pas de réponse non plus.

Mais l'artiste a aussi fait le choix, avec cette pratique, de disparaître aussi.

Je souhaite que ça disparaisse et que ça ne disparaisse pas. Je veux que ça perdure mais via le document. Si je croyais vraiment que, comme au Moyen Age, un artisan meurt et son nom n'est plus jamais prononcé, c'est beau ! Mais comme je pense que l'histoire de l'art est plus maligne, je veux l'accompagner dans la maîtrise de cette captation. Et naturellement au capteur de ça il y a le document, et plus largement le produit dérivé. C'est à peu près les mêmes choses. Le document on lui attribue un statut un peu plus…

…de preuve ! Et n'y a t il pas une sorte d'aura pour le document, du à la production par l'artiste, qui nous donne tendance à fétichiser, tendis que le produit dérivé, objet manufacturé… ?

Ça dépend quel genre de produit dérivé. Le pantalon avec les traces de peinture, pour les fétichistes, c'est parfait. Le statut de la pancarte par rapport à une photo de la pancarte, ce n'est pas la même chose. La pancarte dérape facilement. Bien sûr, on peut fétichiser les photos, on l'a vu à travers l'art conceptuel malheureusement. Il y a beaucoup d'artistes qui produisent des choses comme ça. On se trouve alors en présence d'une forme d'œuvre qui a un statut qui ne devrait pas l'avoir. Nous sommes nombreux à reconnaître le paradoxe et le problème, mais beaucoup de forces muséales et mercantiles militent pour... il y a un besoin d'avoir quelque chose à montrer. Il y a de nombreuses tentatives pour, non pas éliminer le problème ou l'évacuer, mais le diminuer… Pour le musée, c'est moins problématique, et de toute façon, il doit avoir quelque chose à montrer.

Oui et de toute façon l'artiste inscrit la production de document dans sa pratique, pour être montré et reconnu.

Oui. Groys a écrit beaucoup de choses là dessus. Il n'y a plus d'œuvre d'art , il n'y a que quelque chose que l'on confond à tort avec les œuvres. Et il entend même les œuvres d'art. Pour lui les œuvres sont utilisées par des commissaires d'exposition qui font une œuvre eux même : l'exposition. Les œuvres sont alors « art documentation ». Ce que j'apprécie, c'est qu'il est très radical. Il dit « la seule interprétation adéquate d'une situation paradoxale est une interprétation paradoxale ». C'est monsieur paradoxe !

J'ai une amie qui a écrit et théorisé sur les opérateurs de réification, Mabel Tapia. Le document se transforme quand le signe devient opaque et qu'il devient alors icône car ne renvoie plus à rien. Les expositions peuvent aussi devenir des opérations de réification. Elle travaille notamment sur Tino Seghal mais elle a une lecture très critique de son travail. Ce qui l'intéresse c'est les opérateurs de réification, et comment l'art conceptuel n'a pas pu

éviter cet écueil là. Mais il y a une nouvelle génération d'artistes qui sont soucieux d'éviter, en tout cas les plus gros écueils, comme Bernard Bruno. Il faut aller parler à Ghislain Mollet Vieville, galeriste dans les années 80 de Philippe Thomas, Jacques Serrano, il est un vrai spécialiste de l'art minimal et conceptuel, et a beaucoup écrit sur le devenir marchandise.

Avez-vous une définition du document ?

Je n'ai pas de définition du document. J'aimerais bien en avoir. Vincent Lapoint travaille beaucoup dur le doc photographique, mais pour lui ce qui compte le plus c'est le statut photographique du document, mais il ne pose pas la question de comment distinguer le statut iconique du statut documentaire. Il écrit de très beaux textes dans Parachute.

À Paris il n'y a pas de lieu de documentation artistique comme Artexte. La Bibliothèque Kandinsky peut être.

Mais c'est une bibliothèque pure et dure, publique, avec une légitimité que n'a pas François Dion.

Pourtant ils ont des dossiers d'artistes comme à Artexte, avec des invitations, des cartes postales…

Oui mais parce que longtemps Artexte cherchait à rivaliser avec les bibliothèques. Maintenant il ya de très grandes bibliothèques à Montréal et ce sont des lieux très redondants. Donc ça ne sert à rien de rester là, sans les moyens du musée d'art moderne etc.

Quelle est la différence alors avec la bibliothèque d'art contemporain ?

À l'origine ils souhaitaient garder les traces des pratiques canadiennes. Avec la diminution du papier, il y a une crise générale de l'archive, si l'on considère les milliards de photos.... On a tellement de choses que l'on n'aura pas le temps de voir. Il a mis son poste en jeu en disant que ça ne l'intéressait plus de fonctionner comme ça. Une bibliothèque n'utilise jamais ses documents pour activer quelque chose. Et donc là il va faire quelque chose qui va mettre Artexte sur un pied d'égalité et en porte à faux avec les lieux d'exposition. Il ne va pas exposer, mais il activer les processus artistiques. Comme il n'a pas les moyens de théoriser ça, il va travailler autour de cette idée d'activer des archives. Il travaille aussi autour de la question du livre d'artiste par exemple. L'idée c'est : qu'est ce que c'est d'accumuler et de réactiver ?

Et donc de recréer finalement ?

J'ai vu il y a 10 jours au Zagreb une expo de document et comment l'activer. C'est l'histoire d'un centre artistique étudiant créé en 1968 à Belgrad par des jeunes artistes tous dans la mouvance conceptuelle. Il y en a un qui a proposé une grève d'art internationale, il a envoyé à Lucy Lippard et d'autres du monde de l'art. Tout le monde a dit non en disant que ce n'est pas en retirant le champ artistique que ça n'allait pas changer quoi que ce soit, mais moi j'ai trouvé qu'à 30 ans de distance qu'il n'avait peut être pas tort. Et l'exposition présentait de façon très sobre, manifestement des photocopies et non pas des originaux et pas un truc trash comme on fait souvent quand on met des docs, ce qui m'énerve profondément car l'attitude trash c'est l'œuvre. Il n'y avait pas d'œuvre, avec des vidéos des acteurs de l'époque aujourd'hui témoignant de manière extrêmement contradictoire car il y avait beaucoup de litiges et différences d'opinions à l'époque, sur la valeur, le temps,

l'avenir…et j'avais l'impression non seulement d'avoir appris un chapitre très important dans l'histoire des avants gardes de l'Europe de l'est, et d'avoir aussi au delà des documents imaginé rétrospectivement une époque artistique. Et j'ai trouvé que c'était particulièrement réussi.

Je vois qu'un peu partout aujourd'hui on s'intéresse vraiment au document. Bientôt il y aura beaucoup plus de réflexion là dessus. Il n'y a pas de livre qui problématise ce sujet. On est sceptique autour du musée mais en même temps personne ne propose de solution. On célèbre le doc. Je pense que le marché y est pour beaucoup.

Peut être que ce serait intéressant de voir les différents types de productions ou non productions que font ces artistes. Beausejour vend un production suite à sa pratique, Francis Alÿs tire des œuvres de ses documents qui parlent de ses actions furtives, d'autres font des conférences ou des textes, d'autres encore ont une pratique inhérente à l'espace public et qui ne permet pas d'en être délogé…

Moi ce qui m'intéresse, mon parti prit en tout cas, c'est le coté plus radical, le coté plus catégorique des opérations de réification, mais c'est intéressant de voir les artistes qui jouent avec ça. Ça me déçoit parfois.

Les autres formes de médiations finalement. Qui ne sont pas forcement des documents.

Joshen Gerz a fait un projet contre le fascisme dans une banlieue d'Hambourg. Une plaque en plomb. Il y avait des stylos en acier et les gens étaient invité à écrire dessus. « plus jamais ça », « je t 'aime » ou « hie Hitler » et la colonne disparaissait progressivement en descendant progressivement ; Au bout de 8 mois cela avait disparu. Il a mis une palque dessus « car à la longue rien ne peut s 'ériger à notre place contre la justice » et ça s'appelle le monument contre le fascisme. Ça créé pas mal de controverse. Plus on s'éloignait d'Hambourg et plus la presse était favorable. Plus près de la ville c'était défavorable. Aux beaux arts il a fait un work shop. Dans les journaux il a vu les juifs spoliés quelque part et un article sur l'histoire du parlement qui a été le quartier de la gestapo. Aujourd'hui c'est le siège de la démocratie alors qu'avant c'était celui de l'horreur. Il y a une très grande cour intérieure avec des pavés. Alors avec les élèves ils ont eu l'idée de contacter tous les représentants des cimetières juifs des pays occupés (il y en a 2700) et ils ont demandé l'autorisation pour venir la nuit, soulever les pavés, pavés par pavé et inscrire au fond le nom du cimetière et le reposer à l'identique. Ils ont vu le président du land pour lui expliquer le projet, il l'a convaincu en lui disant de venir voir alors qu'il n'y avait rien à voir, et en sachant, cela a transformé sa perception. Ils ont invité le grand rabbin, qui lui même disait « où est l'œuvre ? » et à la fin pour commémorer ça ils ne voulaient pas mettre de cartel. Ce sont les gens eux même qui se portent garants de l'existence de l'œuvre en étant narrateur, un peu comme je viens de faire. A chaque fois que je raconte cela aux étudiants, j'ai l'impression de participer à l'œuvre, comme coauteur un peu. Sur une plaque ils ont écrit « monument invisible ». Celui qui voit ça se posera peut être des questions et demandera à quelqu'un qui documentera et témoignera. Je n'ai jamais vu de document montrant les étudiants la nuit…il doit y en avoir. Mais ce qui m'intéresse le plus c'est le document oral !

Patrice Loubier parle beaucoup de la place du critique. Mais ça reste dans un cadre très fermé.

Pour le projet de Gerz ça a un impact plus important, vu le sujet et le lieu. Il s’intéresse beaucoup aussi à l’inconscient collectif. Beaucoup de gens pensent que ce n’est pas de l’art, mais ils peuvent parler de ce projet là. Beaucoup d’allemands veulent en finir avec cette histoire là… C’est le fait qu’il n’y a rien, qu’on ne peut pas parler de la chose vue, mais du référant.

Entretien par mail avec Bertrand Charles, Coordinateur scientifique et technique du FRAC Bourgogne, décembre 2008

Chère Sophie Lapalu,

Chaque numéro d'inventaire correspond à une œuvre « physique et concrète » même si certaines œuvres, de type protocolaire, ne sont pas physiquement conservées mais refaites ou refabriquées à chaque nouvelle exposition.

A propos de l'œuvre de Jordi Colomer : L'œuvre, *Anarchitekton*, que nous possédons est une installation vidéo composée de 4 vidéo-projections, écrans, chaises, murs et moquette rouge (plans d'installation très précis). La confusion vient du fait que chaque vidéo a son numéro d'inventaire propre. Le Frac ne possède pas les objets que l'on voit dans les vidéos. Jordi Colomer a pu les présenter ou les vendre de façon séparé come il le fait avec certaines photographies issues de ses vidéos. Il a par ailleurs vendu ses vidéos séparément à d'autres institutions. L'installation Anarchitekton, telle que vous l'avez vue au jeu de Paume, appartient au Frac Bourgogne et est la seule possédée par une institution publique française. Je vous invite à contacter la galerie de Jordi Colomer, Michel Rein, Paris pour les questions liées à ces objets. Pour répondre à votre question, je ne pense pas que cette œuvre de Jordi Colomer soit à considérer comme une action furtive ou autre. Pour moi, c'est une œuvre, à part entière classée dans la « catégorie » « installation vidéo », au même titre que d'autres vidéos.

J'espère avoir répondu à vos questions et vous souhaite une bonne année 2009,

Bien à vous,

Bertrand Charles

Coordinateur scientifique et technique

Frac Bourgogne

49 rue de Longvic

21000 Dijon

ligne directe : +33 (0)3 80 67 07 83

tél : +33 (0)3 80 67 18 18

fax : +33 (0)3 80 66 33 29

bertrand.charles@frac-bourgogne.org

Entretien avec Adeline Blanchard, assistante de VALIE EXPORT en 1999-2000, janvier 2009

SL : Je souhaiterais savoir si les photos de Valie export se promenant dans la rue avec un homme en laisse, étaient des actions convoquant un spectateur ou uniquement le photographe? Rentre-t-elle dans ces catégories d'action sans public (si ce n'est le témoin dans la rue)? Considère-t-elle les photos comme des œuvres ou de la documentation d'action?

Adeline Blanchard : En ce qui concerne la performance de VALIE EXPORT avec Peter Weibel en laisse, elle s'intitule "Aus der Mappe der Hundigkeit" (Du dossier de la "chienneté") de 1968. C'est une référence ironique à une publication de la Croix Rouge de l'époque qui s'intitulait "Aus der Mappe der Menschlichkeit"= Du dossier de l'humanité). C'est une performance de 500m maximum lors de laquelle les deux artistes traversent la rue la plus commerçante de Vienne, la Kärtnerstrasse, jusqu'à la galerie Nächst St-Stephan où eut lieu un vernissage. La performance eut peu de visibilité, les passants de la rue mais aussi les visiteurs de la galerie présents au vernissage.

Elle n'a été documentée que par des photos dont quelques unes seulement ont été tirées en éditions pour être vendues comme œuvres.

Il est vrai qu'à l'époque de sa représentation, la performance seule était considérée comme l'œuvre par VALIE EXPORT. Les photos ne constituaient qu'une documentation. L'artiste n'était pas encore très connue et ne vendait pas ses œuvres sur le marché de l'art. La performance, pour beaucoup d'artistes des années 70 et notamment VE, constituait un moyen artistique qui échappait au système marchand de l'art. Mais les années passant, VE a connu une certaine notoriété, et les moindres traces (photos, croquis préparatoires, vidéos) des performances ont pris une grande valeur. La série de photos "Aus der Mappe der Hundigkeit" dans la collection privée de la fondation Generali à Vienne a été réalisée bien après 1968 à partir des négatifs de l'époque.

Un autre exemple de l'artiste: sa performance "Aktionshose: Genitalpanik" (1969)= "action de pantalon: panique génitale" lors de laquelle elle s'introduit dans une salle de cinéma porno, coiffée d'une perruque et vêtue d'un jean découpé en triangle au niveau des poils pubiens, brandissant une carabine sur le public (masculin bien sûr) et montant sur la scène devant l'écran de projection. Menaçante, l'arme - une fausse carabine en l'occurrence - pointée sur le public, elle fait fuir toute la salle dans une panique générale. C'est encore une action féministe par excellence où le "woman power" est montré de façon exacerbée. Il n'y a aucune trace de cette performance si ce n'est le concept préparatoire car toutes ses actions étaient consciencieusement préparée sur papier avec croquis et explications. Plus tard, elle s'est fait photographiée dans la même tenue avec sa perruque, son jean découpé et sa carabine et a fait une série photographique du même nom que la performance.

Ces photos sont bien des œuvres en soit qui découlent de la performance.

Interview Ghislain Mollet-Viéville, agent d'art, paru dans *Area Revue* n°18, « L'art et la valeur » avril 2009

Sophie Lapalu : Vous vous définissez comme agent d'art. Qu'est ce que cela signifie?

Ghislain Mollet Vieville : Le terme d'agent d'art que j'ai initié à la fin des années 70 se différencie de celui d'agent d'artistes qui représente des artistes à titre personnel. Un agent d'art témoigne d'un certain état d'esprit de l'art à travers plusieurs types d'activité : critique, expert, commissaire d'expositions, archivistes. Son propos consiste à avoir des initiatives généralement impossibles à prendre par les musées, les centres d'art et les galeries qui sont trop souvent limités à leur lieu ou qui préfèrent donner la priorité au commerce.

Que vendez-vous alors ?

Est-ce que j'ai dit que je vendais quelque chose?

Non, justement !

Je ne suis pas inscrit au registre du commerce. Cela dit, il m'arrive de conseiller un collectionneur pour un achat, cela fait partie du statut d'agent d'art. Le collectionneur recherche une œuvre, a besoin de documentation, me demande des conseils sur l'artiste et un avis objectif sur sa propre collection. Ces conseils sont rémunérés par des honoraires. Tout cela reste très ponctuel car le commerce de l'art exige d'autres structures que le bureau d'un agent d'art.

Vous vendez donc des prestations de service ? Comment les quantifiez-vous ? Est-ce par rapport à la valeur des œuvres… ?

Oui, dans le cas d'un achat ou de la vente d'une œuvre, mes honoraires s'alignent sur les pourcentages que prennent les courtiers, et en général c'est autour de 10% de la valeur des œuvres. Parallèlement, pour mon statut d'expert auprès des tribunaux, ou d'expert-conseil, ce que je suis aujourd'hui, les magistrats ont établi un tarif de 100 euros de l'heure. Un rapport me demandant une recherche d'authenticité, est en moyenne rémunéré autour de 2.000 euros. Pour une conférence, c'est 450 euros, et l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art dont je fais partie) a évalué à 95 euros, le prix d'une page (un feuillet) pour un article.

Je n'en demandais pas tant ! Comment êtes vous devenu agent d'art ?

Au départ, en 1970, j'avais commencé par monter une SARL. C'était une période très faste sur le plan financier. J'étais un courtier et je négociais des petites œuvres de Picasso, de Matisse, etc. Avec le fruit de ce courtage j'ai constitué ma collection d'art minimal & conceptuel. Quand, en 1974, est arrivée la crise économique, tout le monde était sur le carreau. Ma société n'avait plus sa raison d'être car aucune affaire ne se faisait. J'ai alors décidé de louer un grand appartement afin d'y exposer ma collection d'art minimal & conceptuel en toile de fond de diverses manifestations culturelles que j'y organisais.

Pour pallier le manque de rentrées d'argent, j'ai pris contact avec le milieu de la mode et de la publicité qui sont venus chez moi, faire des photos et présenter des show-rooms de stylistes japonais. Cela s'est révélé très rémunérateur et m'a permis de ne plus être tributaire du marché de l'art, tout en me donnant la possibilité de présenter l'art minimal &

conceptuel dans des revues comme Vogue ou Marie-Claire qui ne l'auraient jamais fait s'il n'y avait pas eu des mannequins devant les oeuvres. En parallèle, je prenais en charge des actions diverses avec des jeunes artistes comme le groupe INFORMATION FICTION PUBLICITÉ.. Ce n'est qu'à partir de 1982, avec l'arrivée de Jack Lang qui a dynamisé le milieu de l'art, que j'ai pu véritablement rentabiliser mes actions d'agent d'art.

Vous avez dit « Si le marché m'intéresse, c'est en ce qu'il participe à sa mesure à l'activité artistique » Considérez-vous votre pratique d'agent comme une activité artistique?

GMV : Je disais cela pour illustrer le fait « qu'il s'agit moins pour moi de participer au marché de l'objet d'art que de révéler par mon action, combien ce marché, en lui-même est un objet de l'art ». Ma pratique est forcément une activité relevant de l'art et de son marché, mais je ne pense pas que ce que je produis soit artistique au sens où on l'entend traditionnellement. Je ne suis pas un artiste, je suis un agent d'art ce qui signifie que l'agencement de l'art m'importe plus que l'art lui-même.

Au fond, plutôt que de m'intéresser à l'art en tant que tel, je préfère m'intéresser à ses contours sociaux. Ce n'est pas l'œuvre d'art en elle-même qui m'importe, c'est tout ce qu'elle va générer autour d'elle.

Je trouve ainsi dans les réseaux de l'art (dont le marché fait partie) beaucoup plus d'art que dans ses objets. Je les parcours et m'y implique d'autant plus que j'y trouve certaines réflexions que je demande à l'art mais que je retrouve édulcoré dans les œuvres qui recyclent nos faits de société ou qui prennent le marché comme sujet de leur œuvre. Cela me conduit à être en position critique vis-à-vis des systèmes socio-économiques qui nous régissent. J'en analyse les différentes combinaisons, et de ce point de vue là, effectivement je me mets à l'œuvre.

Vous faites de l'infiltration dans le marché alors ?

Oui, c'est de l'infiltration. Je me mêle de ce qui me regarde, et de ce qui ne me regarde pas, s'il le faut ! J'aime beaucoup dénoncer les travers de notre société. Je considère que le marché de l'art s'est octroyé abusivement le monopole de la valeur de l'art. Le public est totalement manipulé et finit par s'intéresser à l'art pour de mauvaises raisons : les énormes prix obtenus par certaines œuvres lui font penser qu'il ne peut s'agir que de chefs d'œuvres et que l'art c'est comme le Loto « ça peut rapporter gros ». Je m'oppose à cette idée bien sûr, car ce n'est pas dans un bon investissement que résident les qualités d'une œuvre.

Avec Matthieu Laurette vous avez présenté dans l'affiche Galeries Mode d'emploi : "Nourrissez un artiste à partir de 100 F et vous serez remboursés par les plus grandes marques" Pour cela il vous suffit d'envoyer votre règlement accompagné d'un RIB et d'une enveloppe timbrée à Matthieu Laurette c/o GMV. Vous recevrez un reçu notifiant les produits "1er achat remboursé" et "satisfait ou remboursé" consommés par l'artiste et les remboursements correspondants... Ici, l'artiste se joue du marché ! Avez-vous gardé des objets aptes à êtres vendus ?

Dans mon dossier « Matthieu Laurette », j'ai, bien sûr, gardé la liste des produits qu'il a achetés grâce à mon règlement ainsi que les chèques des sociétés qui m'ont remboursé. Tous ces documents pourraient très bien se renégocier un jour auprès des collectionneurs, mais cela ne correspondrait pas à une décision de l'artiste. Comme je ne suis pas fétichiste,

il se peut très bien que si ces papiers deviennent très chers, j’en prendrais des photocopies et vendrais les originaux car c’est ma participation au « jeu » proposé par Matthieu qui m’a intéressé.

À ce propos, je voudrais préciser que je ne suis pas contre le marché de l’art, je suis contre ses excès. Ce qui ne m’empêche pas, à l’occasion, de m’aligner sur ses règles, sans aucun état d’âme. Ainsi, il peut m’arriver de vendre une des œuvres de ma collection quand je la vois somnoler trop longtemps dans mes réserves. Cela a été le cas dernièrement pour une pièce de Daniel Buren que je ne savais pas où exposée car elle mesure 16m de long et comme elle m’avait été demandée par la Tate Modern de Londres, j’ai été très heureux de leur vendre au prix qu’ils me proposaient c’est à dire très cher. Cela a été le cas aussi pour un bâton de Cadere qui m’avait été également demandé par le Moma de New York, il s’y trouve maintenant dans leur collection permanente.

Peut-il y avoir un art sans marché ?

J’entends dire souvent que le marché et les galeries sont indispensables pour que l’art existe. Il est vrai, que c’est ainsi que notre société fonctionne. Mais on oublie que Van Gogh a peint des chefs d’œuvres sans avoir de marché et que, plus récemment, Allan Kaprow n’a pratiquement produit aucun objet d’art commercialisable, ce qui ne l’a pas empêché de produire de grandes œuvres sous la forme de « Happenings ». Force est de constater que l’art peut exister sans être inscrit dans le marché, le problème c’est que dans ce cas, il reste souvent invisible et le public en conclue qu’il n’existe pas (c’est aberrant d’adhérer à cette idée). Des artistes comme François Deck ont d’ailleurs une réflexion sur ce sujet. Il se définit comme un « artiste consultant » qui ne produit que des œuvres sous forme de conseils dont il sait pertinemment qu’elles ne pourront jamais s’inscrire dans le marché de l’art pour la simple et bonne raison qu’elles sont constituées de prestations de service ciblées qui ne donnent lieu à aucun objet d’art pouvant être fétichisé.

Avec Patrice Loubier nous avions constaté que, le marché de l’art étant très discret à Montréal, les pratiques ne produisant pas d’objets à vendre étaient répandues. De plus, les journaux d’art ainsi que les centres autogérés sont très présents. Les artistes n’ont donc pas besoin de passer par le marché pour être reconnus. Au contraire, à New York, où ce marché est énorme, les pratiques furtives et éphémères sont rares. Croyez vous que la présence du marché a une influence sur la pratique artistique ?

C’est un fait. Mais c’est aussi une question d’état d’esprit. Peut-être qu’au Québec, avec ou sans marché, ils ont compris que, depuis Fluxus, l’art fusionne avec la vie et que cela ne peut se faire qu’au détriment des objets spectaculaires ou décoratifs. Apparemment, ils ont l’intelligence de s’intéresser aux attitudes.

Avez-vous des projets de développement ?

Pas vraiment, car j’aspire à en rester à l’essentiel. J’ai trouvé de quoi beaucoup m’activer avec la Biennale de Paris initiée par Alexandre Gurita, et dont Stephen Wright et Jean-Baptiste Farkas sont les acteurs les plus dynamiques.

Sous quelle forme alors ?

Ma participation consiste depuis longtemps à mettre en valeur un art qui accorde beaucoup plus d'importance à ses modalités d'interprétation et d'actualisation dans le temps plutôt qu’à sa matérialisation. Les contours de l'art, la question de l'articulation de l'œuvre à des

contextes toujours différents, induisent alors des initiatives à tous les niveaux qui déterminent, in fine, la portée de l'œuvre elle-même.

L'art que je prends en charge est ainsi appréhendé en relation avec des pratiques collectives au sein desquelles il n'y aurait plus un auteur pour une œuvre unique mais de multiples auteurs pour de multiples réalisations de chaque œuvre.

Je pense que l'art comme la culture, doit pouvoir constituer un bien transmissible de manière illimitée. Une œuvre d'art ne peut qu'amplifier son importance et se fortifier dans la mesure où elle est partagée et activée (voir à ce sujet la Licence Art Libre : http://artlibre.org/licence/lal/).

C'est donc un art de l'éparpillement et de l'infiltration dont je vais assurer la promotion, un art qui produit des œuvres qui ne relèvent plus des normes en vigueur de la propriété privée, ni de l'esthétique rattachés aux chefs-d'œuvre uniques et sacralisés. Tout cela se trouve avantageusement remplacé par une éthique qui nous conduit simplement à nous construire un bel art de vivre l'art.

Entretien avec Jean-Marc Poinsot, Rennes, Février 2009, auteur *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*

Sophie Lapalu : Je travaille sur les documents des actions furtives. Je m'interroge sur le lien paradoxal qui les unit et leur statut, plus particulièrement au sein des instances muséales.

JM Poinsot : C'est assez compliqué pour une raison bien simple, c'est que cela fait 30 ou 40 ans minimum que ces questions existent. Moi j'ai travaillé sur Gutaï et là aussi on a des actions qui sont enregistrées, photographiées, on a rien conservé comme objets des actions, mais les photos ont permis de donner un statut symbolique aux actions, qui ont permis de refaire les objets, même s'ils sont censés être altérés par l'action. Je pense à Murakami qui traverse les écrans de papier. Il passe à travers les écrans de papier en 1956 et pour l'expo *Hors limite* et il refait la performance, avec 40 ans de plus. Donc ce n'est plus un jeune homme qui traverse les écrans. Et c'est fait de telle sorte que le musée va pouvoir conserver ça. Donc là la photo elle est de la documentation et pas de la documentation. Je ne suis pas à même de dire si l'artiste a vendu ou pas les photos, il faudrait le vérifier, je l'ai fait pour d'autres artistes. Au-delà de leur première diffusion à travers les journaux et les catalogues. Mais il est tout à fait évident que pour la génération suivante, c'est à dire la génération du land art, du body art, de l'art conceptuel, des choses comme ça, il y a eu des photographies d'action qui ont été faites avec un objectif documentaire, et puis finalement ces photos sont devenues le seul élément attestant du travail et sont devenus, dans certains cas, parfois *a posteriori* parfois tout de suite, tout de suite mais pas toute seule, des œuvres. J'avais travaillé assez précisément sur Acconci ou Oppenheim. Les photos *a priori* étaient documentaires, puis il a monté les photos sur des panneaux avec des descriptifs, des cartes ou des choses de ce genre, d'autres documents, donc là c'est la deuxième version pas énormément décalée dans le temps, avec des variantes pour la même œuvres utilisant des clichés différents (j'avais même fait un petit livre avec un certain nombre d'entre elles). Et puis 10 ou 15 ans après, il a repris des photos, il en a fait des agrandissements en très grand format, et il a vendu ça comme des pièces de musée. Smithson des le départ a vendu des photos, et on peut trouver un certain nombre d'autres exemples, comme à la Biennale de San Paulo en 1970, et je pense à cela car j'ai contribué à ce qu'il y ait à peu près 500 œuvres d'actions, 500 documents, photo d'actions, des docs para conceptuels…Et les faire passer du statut de doc au statut d'œuvre. La question n'est pas tellement une question de de donner une valeur symbolique extraordinaire à des photos qui ont une dimension documentaire, c'est simplement que quand c'est les seules photos qui existent et qui documentent un travail, et bien elles se substituent au travail lui-même. Comme d'une certaine manière les photos de Merzbau de Shwitters c'était ce qui permettait d'attester qu'il y avait eu un Merzbau. La question est peut être moins cruciale maintenant car il a été reconstitué. Mais vous avez peut être vu qu'il y a une exposition du cabinet abstrait de Lissitzky. Il y a une formation, un master genre métiers de l'exposition. Et donc ce qui se passe c'est qu'il est assez clair que les photos vont avoir un statut, bon après, la question des tirages, de l'originalité et toutes ces questions là, sont un peu des faux problèmes. C'est un faux problème car ce type de travail sort à priori de ce qu'est la règle du droit d'auteur en matière d'œuvre originale. On est déjà dans l'exception par rapport à des pratiques qui avaient été formalisées. Donc il y a un certain nombre d'artistes qui ont réintroduit des choses de ce genre. Par exemples il dit je vais faire 5 tirages et je vais détruire l'original. Est ce qu'il va vraiment détruire l'original ? Et ensuite, on est jamais sûr qu'il ne fera que 5 tirages. Et puis c'est multiplié dans les livres, et puis y a des photos qui ont circulé dès les

départ comme simples photos de presse et qui ont la même qualité. Par exemple, quand Sol Lewitt a vendu un wall drawing au centre Pompidou, ça c'est fait quasiment sans document. Et le document qui atteste, qui fait valeur de certificat dans les documents du centre Pompidou, ce sont des tirages très ordinaires, et dessus, écrit au stylo bille derrière, à toute vitesse, « cher Alfred, voici l'attestation des œuvres ». Il y avait un mélange de lettres et d'attestation, ça sentait le truc bricolé, alors que par la suite, en principe, Sol Lewitt a récupéré tous ses certificats et réémis des certificats nouveaux. J'avais travaillé la dessus il y a une quinzaine d'années à un moment où ce n'était pas classé à part, dans les dossiers des œuvres, ou dossiers de documentation des artistes. Mais ce n'était pas classé à part. Il y a beaucoup de photos qui servent de certificat. Donc la question du statut elle est complètement dérogatoire. C'est un faux problème. Enfin pas tout à fait car le marché se préoccupe toujours de combien y a-t-il d'objets qui circulent, pour des raisons financières. Mais pour les questions de statut, à partir du moment où un artiste fait appel à la photographie pour enregistrer une action, c'est dérogatoire par rapport à ce qu'est une œuvre d'art au sens traditionnel du terme. A partir du moment où c'est dérogatoire, toutes les pratiques sont autorisées. Chaque artiste va mettre de l'ordre petit à petit dans son travail. On peut dire qu'un certain nombre d'actions sont un produit d'appel. Et puis après, quelques années après, c'est un peu plus sacralisé, comme Duchamp a foutu en l'air ses ready made et comme il les a refaits quand il y a eu un marché.

VALIE EXPORT a tiré ses photos 15 ans après par exemple

Beaucoup de travaux d'artistes à la fin des années 60, au début des années 70, sont des actions qu'ils font seuls dans leur coin. Et ils font faire des photos. Il y en a des paquets d'artistes qui font ça.

J'avais l'impression que c'était plus généralisé aujourd'hui.

Non, aujourd'hui c'est mieux marchandisé, mais ce n'est pas fondamentalement différent. Dès le départ, c'est présenté selon un rituel, mais au-delà du discours qui accompagne, qui va évoquer le fait que les gens ne savent pas ce qui se passe. C'est ce qui arrivait aussi lorsque Buren affichait ses rayures dans les rues ou baladait des hommes sandwich avec des tableaux. Il trainaient toujours une personne qui était au courant , ne serait ce que pour faire des photos, et bien la génération des gens qui ont été leurs étudiants, et bien ils radicalisent ça un petit peu plus. Mais c'est le même type de démarche. Disons que la différence c'est dans la socialisation. C'est-à-dire un moment donné, à la fin des années 60, un certains nombre d'arguments sont mis en sont mis en avant, le fait que cela se passe en dehors des institutions artistiques, en dehors des espaces habités normalement…Donc il y a un caractère d'exception. Puis cela prend un deuxième aspect, une interaction avec le lieu. Et puis la notion d'action furtive c'est quelque chose qui renoue avec le surréalisme, notamment quand Francis Alÿs se balade avec une arme. C'est un projet surréaliste qu'il actualise, c'est énoncé explicitement. Et ce n'est pas si furtif que ça puisqu'il se fait arrêter. Et c'est la même chose avec Chris Burden, qui s'allonge sous une bâche sur le bord d'une autoroute, il risque sa peau. C'est une action furtive. Mais bien sûr, l'argument n'est pas tout à fait le même ; Le furtif s'oppose au spectaculaire, parce que le spectaculaire c'est le régime du travail des artistes de la génération actuelle. On était pas sur le même type d'opposition sémantique dans les années 70 mais tout simplement parce que les enjeux n'étaient pas tout à fait les mêmes. Mais ça repose sur des oppositions sémantiques simples. Donc furtif c'est par rapport à spectaculaire. La théâtralité suppose la présence de public, tandis que le furtif suppose l'absence de public. C'est-à-dire que ça peut se faire en présence de beaucoup de monde, mais ce monde n'est pas un public.

Parce qu'il ne sait pas qu'il voit de l'art.

Il ne sait pas que ce qu'il voit est une action. Avant même que ce soit de l'art. Il y a un certain nombre d'actes, selon l'éclairage qu'on leur donne, ça peut être un acte de désespoir, ça peut être du terrorisme, ça peut être un acte de création artistique, un drame familial…selon le point de vue que vous adoptez, vous pouvez déclinez tout un tas de choses. Et c'est comme cela que ça se passe dans notre société. Mais après c'est dans la façon dont c'est géré. Et c'est dans la façon dont c'est géré que ça devient furtif. <u>C'est quand on révèle le fait qu'il y a pas eu de spectateur au spectateur que ça devient furtif.</u> Mais il faut le révéler au spectateur. Car sinon ça n'aura jamais été furtif. Si vous voulez, le furtif, c'est pas rapport au réel vécu ce qu'est l'illusionnisme par rapport à la technique et aux modes de représentation. C'est un déplacement de medium. C'est le même procédé qui consiste à produire de la croyance avec quelque chose d'absent. Disons de représenter quelque chose d'absent et de créer les conditions pour que l'on croit à la véracité de ce qui s'est passé. Ça peut être furtif comme pas du tout. Il se peut qu'il y ait eu une équipe derrière qui soit là pour enregistrer tout comme il faut et que les gens se soient retournés pour voir ce qui se passait. Mais la personne qui enregistre n'est pas dans le champ de la caméra.

Ce n'est pas du tout pour dévaloriser ces actions, mais il faut prendre ces choses comme elles sont ; elles sont faites pour fonctionner dans un certain cadre et ce qui importe c'est que dans ce cadre là on croit qu'elles ont fonctionné de telle ou telle manière.

Il y a alors un rapport au fictif qui est primordial.

Oui mais ça vient aussi de la part des artistes. Je dois faire un texte sur un jeune artiste de la région, Benoit Marisseau. Il fait des interventions, celle où je dois centrer mon propos, c'est qu'il a prit une maison en ville qu'il a peinte en noire. Rien de la surface du bâtiment qui n'est été peint en noir. La restitution photographique semble plus fictif que réel. Comme le geste est radical, quand on voir une photo aérienne, on a l'impression que c'est une photo retouchée. Et donc le principe de véracité s'inverse. Ce qui va attester de la véracité de son travail va être une représentation qui n'a pas toutes les modalités de la véracité maximum. C'est-à-dire l'imperfection, l'inexactitude, le caractère furtif de la prise de vue…Des choses de ce genre. Il a réalisé des grands projets, comme planter en pleine forêt une camionnette la tête la première, grossie d'après un modèle réduit de jeu d'enfant, et cela faisait entre 5 et 10m. Et la restitution est une maquette. C'est-à-dire qu'il inverse le projet. Ce qui aurait pu être le projet devient la représentation de quelque chose qui a vraiment été réel. Il y a des phénomènes de même type avec des artistes qui se sont ressaisi, comme Smithson qui recouvre une bâtisse en bois de terre avec un bulldozer. Et c'est à moitié enterré. C'est resté sur le campus universitaire, et des artistes ont refait quelque chose avec ça. Ce lieu a été dégradé, investi, tagué ... tout un processus de destruction par défaut. Ils en font un projet artistique. Comme un artiste californien qui a refait les pièces de Smithson en maquette et qui y a mit le feu. Toutes ces choses là inversent… Ce qui est intéressant c'est les déplacements sémantiques plus que l'usage de la photographie, est ce que c'est une œuvre d'art ou pas, car de toute façon, ça c'est lié au marché. Le fait que la photo devienne l'objet commercialisé ou qui atteste, qui est le seul témoignage de la « création ». Moi j'avais tendance à utiliser le terme de prestation esthétique plutôt que de création, car ce n'est pas à proprement parler une création, il n'y a plus de création au sens de production d'objet. Donc l'objet premier, la première photographie, va entre un objet transitoire à des formalisations que l'artiste va pouvoir développer à son grès dans le reste de sa carrière.

Jordi Colomer avec *anarchitekton* prévoit d'avance la mise en vue de l'action dans de véritables installations…

Ce qui est intéressant dans ce type de travail, c'est les déplacements complexes qui se font entre une expérience et sa représentation, un matériel pour cette expérience et sa mise en scène ou actualisation véridique. Le matériau, qui est lui-même représentation de quelque chose, c'est une réification de quelque chose, dans le sens où c'est la transformation d'un objet réel en signe. Et en transformant un objet réel en signe, il devient manipulable. Et à partir du moment où il est manipulable, mais qu'il n'est pas en soi une fin, il devient un outil qui va être confronté à des mises en situations qui vont lui donner une épaisseur vécue. Et c'est là ce qui se passe.

Pour une conférence comme œuvre d'art, je vais vous prendre un exemple ancien pour vous montrer qu'on peut faire des interprétations diverses. Paul Armand Gette en 1972 fait une exposition au centre culturel suédois car sa femme est suédoise. *Approche descriptive d'une plage* Il a pris les quais de la scène et a enregistré toutes les espèces vivantes sur 100 mètres de quais. Il y a des photos générales, des photos de détails, et il a fait toute une expo comme un travail scientifique de quelqu'un qui fait des scènes naturelles. Il y avait déjà un caractère de fiction dans sa présentation, et puis l'expo elle-même prenait la forme de quelque chose qu'elle imitait. Il a fait une affiche, invitation et une conférence. On a intégré cette pièce dans une exposition que l'on a fait ici à Rennes dans une exposition intitulée *Une scène parisienne 68-72*, et on a acheté pour le frac affiche, catalogue et conférence. On lui a fait refaire la conférence, et elle a été enregistrée et fait partie de la collection.

Je m'interrogeais à propos de la boule de Pistoletto acquise par le Frac Bretagne, c'est un original ou c'est une recréation ?

Je pense que c'est une re-fabrication, car une année j'avais sollicité Obrist pour une exposition et ce dernier avait souhaité la re-fabrication d'une boule de papier. Finalement ça n'avait pas marché. Il ne travaillait pas avec des étudiants, voulait juste travailler par fax et téléphone. Donc ça avait été abandonné. Mais il y a beaucoup de ces pièces, toutes les pièces de l'arte povera qui ont été re fabriquées. Mais c'est de moins en moins important. Dans l'exposition des futuristes, il y a un tableau de Severini qui a brulé peu de temps après avoir été fait, et Severini a fait une autre version après. Le musée avait cela dans ces collections, mais jusqu'à une période récente ne voulait pas l'exposer car il considérait que c'était une copie. Là ils ont mis leur angoisse métaphysique au fond de leur poche et leur mouchoir dessus et ils ont mis ça dans l'exposition futuriste.

Pour Francis Alÿs, j'en avais conclu qu'il n'y a pas d'original qui précède l'action ou le tableau.

L'original c'est une convention de marché. Ça n'a pas de valeur par rapport à la création. C'est une convention de marché, un argument de commerçant. Il faut le prendre pour ce que c'est. La question de l'original a un sens quand on produit un seul objet. Ces questions ont émergées au XIX ème siècle avec le marché. Quand vous faites une commande de fresque chez vous, vous savez qui le réalise et tout le monde le sait et la signature n'est pas utile. Par contre si vous achetez un tableau sur le marché et qu'il y a eu x intermédiaires, la signature va être quelque chose qui a du sens. Mais on sait bien que la statuaire antique a été réalisée à de multiples exemplaires, que l'on en a fait de multiples copies, et Ali Serag avait bien montré ça il y a longtemps, il avait fait une communication dans un colloque ou j'étais intervenu sur Lawrence Weiner. Et lui il avait fait quelque chose à partir de torses

antiques. Il avait montré comment les conservateurs avaient recrée un discobole, un archer et qu'il n'y en avait pas un plus crédible que l'autre car il y avait un certain nombre de lieux communs dans la production de ce sculptures de corps d'athlètes qui pouvaient laisser beaucoup de latitudes dans l'interprétation. Et donc je dirais que la question de l'originalité elle est à l'échelle de l'histoire humaine, elle est marginale. On est dedans, Vuitton a besoin de l'originalité pour vendre ses trucs ; mais c'est marginal par rapport à toute l'histoire de l'humanité, à la fois par rapport à l'histoire et dans les civilisations. Si on prend une coupe horizontale, la question de l'originalité, les chinois s'en foutent complètement, ou s'ils s'en foutent pas complètement, c'est pour se servir de l'original en vendant des faux. Il faut dissocier ces problèmes là. Ce qui ne veut pas dire que ce qui n'est pas important c'est le processus par lequel un document va se construire en outil de perception d'un acte artistique. Il faut être très général dans les possibilités d'articulation, les interprétations sont toujours très ouvertes et les possibilités d'actions sont très ouvertes. C'est intéressant de voir comment ça fonctionne dans la tête de tel ou tel artiste, mais il ne faut pas lui donner plus d'importance.

Pouvez-vous m'expliciter ce que vous appelez les « énoncés performatifs » ?

Ce sont des conventions. Le texte qu'il y a dans une œuvre fait partie du signe de l'œuvre et c'est en ce sens que je l'ai qualifié de performatif ; il était premier et il faisait œuvre autant qu'un morceau d'image ou un matériau quelconque. Ça me permettait de les dissocier d'avec les énoncés performatifs.

Quand un artiste va décrire son travail et raconter une histoire, ce n'est pas une œuvre. Ce que j'avais essayé de faire c'est une classification d'une chose qui permettait de distinguer ce qui était œuvre et ce qui n'était pas œuvre. En même temps, les artistes s'arrangent toujours pour brouiller les frontières, mais la question se posait plus vis-à-vis des gens qui interprètent. C'est-à-dire de pouvoir faire en sorte qu'on ne confonde pas une chose et une autre, c'est-à-dire le titre de l'œuvre, même s'il est rédigé par l'artiste pour faire un effet particulier, et qui est pour moi un récit autorisé car répond à un certain mode de production. C'est ce mode de production qui permet d'en comprendre l'intérêt. Que ce soit quelque chose d'original auquel on ne peut pas substituer le discours du conservateur, c'est évident, mais ce n'est pas œuvre pour autant.

Et la conférence de Gette ?

La conférence de Gette c'était performatif. Ce n'était pas un récit autorisé, car le récit autorisé aurait eu une circulation complètement en dehors de la réalisation, et qui aurait été un commentaire de la réalisation. Or cette conférence n'avait de sens que comme énoncé performatif. Et pas comme commentaire du reste.

Entretien avec Jean-Claude Moineau, Avril 2009, auteur de *L'Art dans l'indifférence de l'art*

Sophie Lapalu : Je travaille sur les documents des actions furtives. Je m'interroge sur le lien paradoxal qui les unit et leur statut, plus particulièrement au sein des instances muséales.

Julien Blaine, un ancien ami, à réalisé une action, *De st Pol de Leon à Morlaix*. Or il s'agit ici d'une photo truquée, qui fait croire à une action. Blaine aurait été de St Pol de Leon à morlaix sur un rouleau compresseur qui écrit quelque chose sur le sol. C'est interessant d'aborder la question fictionnelle que peut colporter les documents.

Je recherche d'ailleurs un document qui pourrait témoigner de l'action de Filliou *Performance Piece for a Lonely Person in a Public Place*, car personne, ni même Pierre Tilman un ami à lui, n'a pu m'en dire plus sur cette acte.

Filliou, lorsqu'il ne crée pas d'enregistrement, qu'il ne laisse que le titre de ses actions, crée une légende, ouïe dire.

Brouwn est intéressant aussi, à ne vouloir rien documenter par écrit.

Brouwn dans *This way Brouwn* demande aux passants son chemin par un dessin. Tous les dessins sont répertoriés dans un catalogue. Le papier fait donc partie de l'action.

Et Tixador et Poincheval, leur conférences sont particulières !

Tixador et Poincheval font des réunions avant leurs actions au club des aventuriers : il s'agit ici d'une forme de médiation. Ils confectionnent aussi une multitude d'objets, des maquettes, des bouteilles…Ils produisent avant, pendant et après ! Puis ils exposent tout cela. Ce sont ceux qui jouent le plus sur la médiation. Ils en profitent. Au contraire, pour Stanley Brouwn, ses dessins font partie integrante de la pièce.

Enfin, VALIE EXPORT a tiré 15 ans après les photographies de son action *Aktion shoes, Genital Panic.*

En ce qui concerne Valie Export, à priori, elle n'aurait pas réalisé l'action Genital Panic. Il faut regarder le catalogue de l'exposition qui avait eu lieu à Paris, où un article soulève cette question. Elle entretient un mythe, comme un ouïe dire. Elle légitime l'action, qui pour autant n'aurait pas eu lieu. Et la photo est en grand format, immense !

Ce qui m'intéresse également, c'est la théorie de Stephen Wright à propos des documents performatifs, qui permettent d'activer les propositions artistiques invisibles.

Pour moi, le document performatif serait plus un document qui fait croire à une action qui n'aurait pas eu lieu. L'action n'existerait que par la photo ou la vidéo, et le document serait alors performatif.

En ce qui concerne les actions, j'appelle performatives celles qui ont un effet sur le réel.

Serge 3 au festival de la Libre Expression organisé par Jean Jacques Lebel, lors de la soirée Tanatos, soit la mort, sort un pistolet, y met une balle et, devant un public medusé, joue à la roulette russe. Il n'y a aucun document de tout cela.

Cependant il ne faut pas mythifier la présence, l'ici et maintenant. Le rejet de la trace a lieu dès la fin des années 60, et cela reposait sur une idéologie de la présence.

Derrida est le philosophe de la présence. L'action est une présence dont il ne reste plus qu'une trace ensuite. Donc l'action n'est aussi plus qu'une trace. L'action est aussi que la trace, et la trace est prépensée. L'action est toujours trace de quelque chose qui l'a précédé. Lyothard critique cette notion de trace. Il critique l'idéologie de la présence pleine. En effet, une œuvre d'art est déjà la trace d'une action. Tino Sehgal quant à lui ne ne laisse pas de trace mais il est tout aussi escroc que les autres ! Michel Gauthier a écrit un article où il dit que l'artiste échappe ainsi à la réification, ce qui est totalement faux. Il est en plein processus de réification, en vendant ses performances 30 000$!

Acconci a écrit un texte critique à propos de l'utopie d'échapper à la marchandisation. Il explique qu'à l'époque il prétendait ne pas faire du marchandising. Il pensait y échapper mais y était en plein. Cet entretien est dans le catalogue de l'exposition qui eut lieu à Nantes.

Ce que j'appelle l'art dans l'indifférence de l'art, signifie que l'on se fiche que ce soit de l'art ou pas. Par exemple Duchamp, il ne voulait pas faire une œuvre d'art, mais un objet ambiguë, qui est devenu une œuvre.

Aujourd'hui la trace s'est substituée à l'œuvre, et est aujourd'hui tenue pour œuvre. Nous assistons à un devenir œuvre de la trace.

L'opposition entre art et document est aujourd'hui à remettre en question. Le document peut être fictionnel, et beaucoup d'œuvres ont une tournure documentaire. Il n'y a donc plus d'opposition. Je suis pour cela profondément en désaccord avec Allan Sekula.

La valeur documentaire est une valeur artistique. Disons plutôt une fonction documentaire. Au contraire, Walker Evans, quand il parle de style documentaire, c'est pour affirmer qu'il ne fait pas des documents mais des œuvres avec un style documentaire, donc de l'art. Il a mimé le document mais il n'a pas de fonction documentaire. La valeur, ou fonction documentaire est différente. Atget a proposé des documents multifonctionnels pour pouvoir les vendre le plus possible. Il leur donnait donc de multiples fonctions, pour les vendre au Musée Carnavalet comme au réparateur d'enseigne. Dans la revue photo, hors série, il y a un colloque avec un texte de Nesbit sur le caractère polyfonctionnel des photos d'Atget. Il y a donc une séparation claire entre fonction et style documentaire. Aujourd'hui ce n'est plus que style. Ceux dont vous parlez ont une fonction documentaire mais sont aussi des œuvres. La distinction ne tient plus la route. De plus, le document photo n'est pas transparent. Il y a une grande part de fiction. On peut retoucher etc…Il n'y a pas une vérité intrinsèque à la photographie. Aujourd'hui la tendance change avec la photo numérique.

Ce que dit Boris Groys dans *art documentation*, c'est que n'importe quoi est un document. Regardez, nos livres d'histoire sont toujours illustrées par des peintures. Le portrait du roi par Rigaud est purement fictionnel ; il y avait les deux corps du roi : le corps royal magnifié et le corps réel souffreteux.

Si je parle de Boris Achour dans mon ouvrage c'est parce que, pour la FIAC, la galerie Valentin l'avait invité à investir le stand. Or il avait demandé à des critiques d'écrire un texte sur lui, et s'il y avait suffisamment de réponses, il n'exposerait que les textes. Finalement nous n'avions été que trois à répondre et il a exposé ses travaux, mais j'ai gardé le texte.

Et que penser du statut des non spectateurs ? Stephen Wright parle d'usagers.

Lorsque Stephen Wright parle d'usagers, je ne suis pas d'accord. Il en parle pour la Martha Roseler Librairy, et il oppose le fait de lire, au spectateur qui regarde une œuvre. Il dit que les gens ont utilisé la bibliothèque, que la lecture est un usage. Un usager en tant qu'usager artistique est alors un spectateur. Or on peut lire une œuvre, Poussin par exemple le demandait. Barthes parle aussi de lire une photographie. Le spectateur face à une œuvre peut être un lecteur. De plus, les gens qui sont venus voir la Martha Roseler Librairy venaient pour voir la bibliothèque, et non pas pour lire. Ils étaient des spectateurs. Nous sommes aujourd'hui de toute façon tous des usagers de services : c'est la forme de consommation. On achète un service.

Avez-vous déjà exposé votre bibliothèque ?

Il me semble qu'exposer une bibliothèque est aberrant. On m'a proposé mais j'ai refusé. Martha Roseler refuse de parler de portrait pour sa bibliothèque, mais c'est impossible. Comme Baudrillard avec le collectionneur, c'est une façon de se construire soi même. C'est une forme d'autoportrait.

Et comment considérez-vous votre bibliothèque ?

Certaines personnes considèrent ma bibliothèque comme une œuvre d'art, mais cela n'a pas changé ma manière d'acheter des livres. Peut être est ce une forme d'art sans identité, faire une bibliothèque, considérée parfois comme œuvre. Je ne suis pas un bibliophile, je ne collectionne pas les ouvrages. Je suis un chercheur. Je me fiche de l'état du bouquin. Les bouquins se sont accumulés, et certains la pensent comme œuvre. C'est alors devenu un art sans art. Pour moi, il s'agit d'une bibliothèque de travail et c'est tout.

Avez-vous réalisé des expositions ?

J'ai été commissaire d'exposition : Tohu Bohu est une double exposition qui a eut lieu en avril et octobre 2004 à Paris à l'espace Consonne. Chaque artiste venait avec son ordinateur pour présenter son travail, discuter d'une pièce. La deuxième édition, les artistes venaient sans rien. Ni œuvre, ni document.

Entretien avec Mabel Tapia Doctorante à l'EHESS, avril 2009, auteur du mémoire La Joconde est dans les escaliers* ou....La production artistique contemporaine entre légitimation, valorisation et visibilité. Une réflexion à partir du travail de Tino Sehgal

Sophie Lapalu : Je travaille sur les documents et artefacts des actions furtives. Je m'interroge sur le lien paradoxal qui les unit et leur statut, plus particulièrement au sein des instances muséales.

Les musées conservent tous les objets dont tu parles comme des œuvres d'art. S'il les conserve comme des documents, il s'agit là d'un autre statut. Lorsque Francis Alÿs repeint ses photos, elles deviennent des œuvres d'art. Elles ont leur statut propre. La question c'est de savoir en quoi elle renvoie à un acte, en quoi elle donne un statut artistique à l'acte. C'est un objet en soi, on peut le penser comme objet en soi et pas ailleurs. Tout cela pour les besoins du marché bien entendu.

Le travail documentaire est une œuvre en soi. Ce n'est pas la peine d'ajouter quelque chose.

Un argentin, Pablo Suarez, a écrit une lettre dans les 60's. Il était invité en 1968 à participer à l'exposition Experiencias. Dans le contexte politique de l'Argentine de cette époque là, il a prit conscience qu'il ne voulait rien ajouter de plus, car l'œuvre était en train de disparaitre matériellement. Tout ce qui se trouve entre quatre murs de l'institution est digéré, esthétisé, donc ça ne sert à rien d'y ajouter quelque chose, il faut aller dans la rue. Cette lettre est donc un renoncement à produire une œuvre d'art pour l'expo, mais cette lettre permet à l'artiste d'honorer son engagement quand même. Il pointe dans sa lettre cette situation ambiguë. Ne rien produire et ne rien exposer, mais finalement produire cette lettre, qu'il a tiré à 25 000 exemplaires et distribué dans l'espace d'exposition. Cela correspond à un basculement dans le politique pour l'artiste. Il tente de répondre à la question : comment y être sans y être ? Et il revendique cela comme une œuvre.

L'ambigüité du statut des travaux dont tu parles, il suffit de la pointer. Tu n'as pas besoin de les nommer. « Medium » est trop complexe comme terme, « documentaire » aussi. Cela prête à confusion. De plus, nous réifions en nommant ces travaux, le statut du critique est intéressant. On introduit une nouvelle catégorie.

La boule de Pistoletto devient un objet esthétique, avec une forme minimale et géométrique, un objet le plus traditionnel en art. Quand les objets ne sont pas présentés comme des documents performatifs, ils deviennent des œuvres esthétiques.Mais il y a bien sûr connivence des artistes, ils ont une participation active dans ce processus de réification.

Le document performatif l'est s'il n'est pas exposé en tant qu'œuvre. Le document reste document. Par contre, il réactive l'action autrement. Mais s'il est encadré, ce n'est pas un document performatif mais une œuvre. Si tu regardes, tu te trouves confronté à un double paradoxe : tu vois une œuvre. Tu reconstruis en tant que spectateur le double dispositif, car tu es dans le musée. Il y a une disjonction dans le paradoxe. Car en même temps c'est un document. C'est disparate. Cela constitue un imaginaire collectif disparate car on est face à un paradoxe.

La notion d'œuvre souffre une transmutation : l'œuvre est délayée, fragmentée, elle est partout et nulle part. Dans le document, dans l'action, dans le produit dérivés…

Qu’entendez-vous par produits dérivés ?

A propos du collectif ETC qui crée des manifestations au sein du groupe Erolistas par exemple. Ils promeuvent l’erreur comme forme de vie. Suite au manifeste, il vend, dans des galeries, des sacs avec écrits I love erreur, ou des passeports error etc.

Et Mejor Vida corp, peut-on parler de produits dérivés ?

Mejor Vida Corp est différent, car les produits qu’ils proposent servent dans la vie.

Que signifie pour vous « désœuvrement » ?

Ce que j’entends par « désœuvrement », c’est que tout devient œuvre et en même temps les artistes vont ailleurs faire autre chose. Il y a des objets pour le marché et d’autres artistes qui créent autre chose ailleurs, comme proposer des services pour Mejor Vida Corp. Je suis critique vis-à-vis d’ETC car leurs objets sont vendus dans des galeries. Mais il y a quand même ce processus dans lequel nous ne sommes plus dans l’objet fétiche et unique. Depuis les années 70, on parle de processus, de temporalité, de spatialité : on est dans un désœuvrement de l’art. L’art apparaît dans d’autres formes que l’art. Mais aujourd’hui on continue à faire des pirouettes !

L’action furtive est une forme de désœuvrement.

Et pouvez vous m’expliciter la réification telle que vous l’entendez dans votre mémoire ?

Marx dans l’introduction au capital utilise la notion de réification. Quand tu perds la valeur d’usage sous la valeur d’échange, tu réifies car tout devient marchandise. La réification, c’est la marchandisation des relations humaines.

Luckas plus tard, avance l’hypothèse que la réification n’est pas réservée à l’économie, et que pour que les relations humaines deviennent marchandise, il faut que ça ait lieu dans toutes les strates de la société. Il part donc de Marx pour expliquer que toute société fonctionne dans cette logique.

Riout explique que Klein a vu que tout document, lors de la cession d’une zone immatérielle, allait devenir « œuvre », encadrée etc. Il décide donc de les bruler. Mais il échange une zone contre de l’or, et il garde la moitié de l’or ! Il y a donc une réelle valeur d’échange. La valeur d’usage est donc soumise à la valeur d’échange.

Sehgal propose ses actions contre 30 000$! Cet échange est au dessus de la valeur d’usage. L’échange prime car c’est dans une galerie !

Et enfin, l’immanence ?

L’immanence est le caractère de ce qui est immanent. Selon lequel tout est intérieur à tout, où un au delà de la pensée est impensable. C’est le contraire de transcendant. Cela vient de immanere (lat.) « resider dans » Cause immanente, qui réside dans le sujet agissant. Qui est contenu dans la nature d’un être.

Que veut dire Laurent Jenny quand il dit « ce qui caractérise les docs c’est leur manque d’immanence matérielle » ?

Dans le catalogue de Mel Bochner refait pour l'expo, Laurent Jenny y fait un texte à propos de l'esthétisation du doc. Aujourd'hui, le document et l'archive en art contemporain sont fondamentaux, on ne pourrait le comprendre sans tout cela. Ces derniers 30ans, nous assistons à une esthétisation du document, donc il y a immanence.

Mais Bochner, quand il réalise son catalogue photocopié, c'est dans une relation la moins immanente possible. Ce sont des photocopies et rien d'autre. Aujourd'hui, il ne reste plus de docs, car ont été fétichisés. Mais cela se trouve dans une bibliothèque, ce qui permet de garder la valeur d'usage.

Parlez vous aussi d'usagers ?

Il me semble que c'est la notion la plus proche pour ne pas parler de spectateur.

Et quel statut pour les artefacts ?

Il est important de poser la question, et important de ne pas répondre, car il n'y a pas de réponse.

De plus, la vidéo peut être fictionnelle, elle n'a pas besoin de revendiquer une action. Elle vaut aussi pour objet en tant que tel. On critique ce paradoxe car l'on a une attente de l'art. Cela a à voir avec la possibilité d'une potentialité. Si l'art peut ou non proposer des nouvelles configurations symboliques ou matérielles. Il y a la possibilité que quelque chose produise autre chose. La société a des conditions d'existence particulière et on essaie de proposer autre chose. Ce n'est pas toujours symbolique mais c'est avec d'autres configurations matérielles. L'art vient dans le réel produire plus de réel, détourne une configuration telle qu'elle était pour en produire une autre.

Entretien avec Boris Achour, artiste, par mail, mars 2009

Boris Achour :

Bonjour,désolé de vous répondre si succinctement mais je suis particulièrement occupé ces temps ci.

Sophie Lapalu :
Le 24 mars 2009 17:05, sophie lapalu <sophielapalu@hotmail.com> a écrit :

Bonjour,
Etudiante en Muséologie à l'Ecole du Louvre, j'effectue un Master 2 sur les actions furtives au musée sous la direction de Stephen Wright, dans lequel je m'interroge sur votre pratique. Je souhaiterais avoir quelques renseignements techniques à propos de *Sommes* et *Confettis*.

Somme
Combien de photos différentes ont été réalisées?
7

Est-ce une série?

oui

Peut-on acquérir chaque photo indépendamment?

oui

Qui est le technicien photographe?

une amie

Quel statut lui accordez vous?

quelqu'un qui appui sur le bouton car je ne pouvais le faire moi-même

Est ce vous qui avez choisi les angles de prise de vue?

oui

À combien d'exemplaires avez vous tiré ces photos?

3 ou 5, je ne sais plus. Si c'est primordial contactez Galerie vallois

Est ce vous qui avez décidé de l'encadrement?

oui

Considérez vous ce travail comme une performance ou un travail photographique?

Pas une" performance" du tout (jamais employé ce terme à propos de mon travail). L'enregistrement photo d'un acte.

Confettis
Pourquoi avez vous stipulé sur votre site "l'action est filmée en camera subjective"? Il semble que c'est vous qui avez filmé cette action.

oui c'est bien moi qui ai filmé
je voulais dire que je portais la caméra et qu'elle reflétait/remplaçait/redoublait mon regard et ma position (subjectivité)

Quelle est la technique utilisée?

caméra Hi8 + confetti + moi+ ville+passants+pigeons

De même, à combien d'exemplaire avez vous réalisé cette vidéo?

3, je crois

En vous remerciant par avance,
de rien

Bien cordialement,

aussi

Ba

Echange de mails avec Julien Prévieux, artiste, mai 2009

From:j.previeux@free.fr
To:sophielapalu@hotmail.com
Subject: Re: demande de renseignements
Date: Fri, 8 May 2009 17:19:08 +0200

Bonjour Sophie,

Vous trouverez ci-dessous les réponses à vos questions.

Cordialement,

Julien Prévieux

à propos de votre travail *Roulades*, aviez vous convoqué des spectateurs?

Non, pas de spectateurs convoqués mais des passants qui sont devenus des spectateurs de la performance.

Ou dans quel cadre aviez vous fait ce travail (un festival par exemple)?

Il ne s'agissait pas d'un festival. Il s'agit d'un projet pour lequel la performance était une étape. Je souhaitais dès le début faire un montage des séquences et obtenir une vidéo courte avec un début, une fin et une boucle possible. Cette vidéo est toute à la fois une trace de la performance et un film sommaire dont la narration est limitée à sa plus simple expression.

Combien de temps a duré vos roulades, et etait-ce en continu?

Le tournage a été réalisé sur 2 jours avec des pauses.

Qui est le caméraman, ou du moins pensez vous qu'il est important de le savoir ou vous considérez vous comme l'auteur de cette vidéo?

Le caméraman est un ami, Marc Valencia, il suivait des instructions que je lui donnais. J'avais en tête une ébauche de storyboard que je complétais au fur et à mesure.

Je suis l'auteur de la vidéo et lui, le caméraman effectivement.

Pourquoi la vidéo, conservée dans la collection du conseil général de Seine St Denis (qui à ce jour ne m'a pas répondu et c'est aussi pour cela que je me tourne vers vous)

est-elle accompagnée d'un certificat d'authenticité? Quelle forme et importance a ce certificat?

La vidéo est une œuvre dont il existe un nombre restreint de copies, j’ai décidé avec la galerie Jousse Entreprise de fixer le nombre d’exemplaires à cinq. Le certificat d’authenticité indique que la vidéo détenue par le conseil général fait partie de ces exemplaires.

Sommaire